

# فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد الأول  
العدد الثالث  
أبريل ١٩٨١  
جمادى الآخرة ١٤٠١

٣

كتابخانه و مركز اطلاع رسانی  
بنیاد و اداره انجمن اسلامی

# فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة صلاح عبد الصبور

مستشارو التحرير

زك نجيب محمود  
سهير القلماوى  
شوقي ضيف  
عبد الحميد يونس  
عبد القادر القط  
مجدى وهبه  
مصطفى سوييف  
نجيب محفوظ  
يحيى حقى

رئيس التحرير

عز الدين اسماعيل

نائب رئيس التحرير

جابر عصفور

مدير التحرير

سامى خشبة

سكرتيرة التحرير

اعتدال عثمان

الإخراج الفني

فتحي أحمد

التفنيذ الفني

إبراهيم السعدنى

## • الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد و ٢٤ دولاراً للهيئات . مضاف إليها  
مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يواكب ٥ دولار)  
(أمريكا وأوروبا ١٥ دولاراً).

## • ترسل الاشتراكات على العنوان التالى :

عجلة فصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب شارع كورنيش النيل - بولاق -  
القاهرة - ج.ع.م طيفر ٩٧٦١٩

## • الإعلانات

تأخذ عليها مع إدارة مجلة أو منشوريات المصنفين.

## • الأسعار فى البلاد العربية

الكويت ٧٥٠ ل.س - الخليج العربى ١٥ ريالاً قطرياً - البحرين ١ دينار -  
العراق ١ دينار - سوريا ١٥ ليرة - لبنان ١٠ ليرة - الأردن ٨٥٠ ل.س -  
البحرين ١٥ ريالاً - السودان ١ جنيه - تونس ١ دينار - الجزائر ١٥ ديناراً -  
لغرب ١٥ درهماً - اليمن ١٢ ريالاً - ليبيا ١ دينار

## • الاشتراكات

## • الاشتراكات من الداخل :

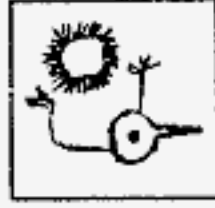
عن سنة (أربعة أعداد) ٣٠٠ قرشاً . ومصاريف البريد ١٠٠ قرش  
ترسل الاشتراكات بمجلة بريدية حكومية.

٥	أما قبل ..
٦	هذا العدد ..
١٣	النقد العربي القديم والمنهجية .. عبد القادر القط
٣٣	قراءة في دلالات الاعجاز .. مصطفى ناصف
٤١	السيمبوتيقا : مفاهيم وأبعاد .. أمينة رشيد
٥٥	سيمبولوجيا اللغة .. ترجمة : سيزا قاسم
٦٧	سيمبولوجيا المسرح .. سامية أسعد
٧٩	استدارة الزمن عند جارتيا ماركيز .. تأليف : سيزار سيجر
	ترجمة : اعتدال عثمان
٩٩	التفسير الأسطوري في النقد الأدبي .. سمير سرحان
١٠٥	المنهج الأسطوري مقارنا .. فريال غزول
١١٥	التفسير الأسطوري للشعر القديم .. أحمد كمال زكي
١٢٧	التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي .. إبراهيم عبد الرحمن
١٤١	الهرميوطيقا ومعضلة تفسير النص .. نصر أبو زيد
١٦١	نقاد نجيب محفوظ : ملاحظات أولية .. جابر عصفور
١٨١	التناول الظاهري للأدب - نظريته ومناهجه .. تأليف : روبرت ماجليولا
	ترجمة : عبد الفتاح الديدي
١٩٣	المدخل الأنطولوجي .. تأليف : و. ك. ويمزات
	ترجمة : ماهر شفيق فريد
٢٠٥	أوروبيل الناقد الأدبي .. رمسيس عوض
٢١٩	جورج إليوت بين النقد .. إنجيل بطرس سمعان
٢٣٣	اتجاهات النقد الرئيسية في القرن العشرين .. تأليف : رينيه ويليك
	ترجمة : إبراهيم حمادة
٢٤١	ندوة العدد (مشكلة المنهج في النقد العربي المعاصر) إعداد : أحمد بدوي
٢٥٩	الواقع الأدبي .. مجربة نقدية
٢٦١	تحليل سيميولوجي لمسرحية الأستاذ هدى وصفي .. مناقشات أدبية
٢٦٧	الأعمى والذئب واللقاء المستحيل .. سيد التناج
٢٧٣	محاولة لاكتشاف الحدود .. سامي خشبة
	عرض دراسات حديثة :
٢٨٢	نقد الرواية .. تأليف : نيلة إبراهيم
	عرض : مدحت الجيار
٢٨٩	حركة الابداع .. تأليف : خالدة سعيد
	عرض : محمد بدوي
٢٩٣	امتدعاء الشخصيات التراثية .. تأليف : علي عشري زايد
	عرض : يسرى العزب
	الدوريات الأجنبية :
	الدوريات الإنجليزية .. نادية الحوي
٢٩٨	فؤاد أحمد ..
٣٠٢	الدوريات الفرنسية .. رسائل جامعية :
	عرض رسائل .. نناء أنس الوجود
٣٠٩	بيلوجرافيا .. تقارير :
	مؤتمر الفولكلور والتنمية الاجتماعية .. نيلة إبراهيم
٣١١	مؤتمر رفاعة الطهطاوي .. نصر عبد الله
٣١٤	ترجمة محمود عباد .. This issue

## محتويات العدد

## مناهج النقد الأدبي المعاصر

## الجزء الثاني



# دار الفتك العربى

بيروت . لبنان

## أول دار عربية متخصصة في نشر وتوزيع كتب الأطفال

- تأسست في أواخر العام ١٩٧٤ لخدمة الـ ٥٦ مليون طفل وفق عربى في ضوء دراسات قام بها اختصاصيون بشق فروع التربية .
- نهتم بالفئة العمرية (٤ - ١٨) عاماً .
- تساعد الطفل / القى العربى على بناء شخصيته وتنمية طاقاته ليكون أكثر قدرة على مواجهة متطلبات الحياة على مستوى بناء شخصيته والقيام بدوره في وطن عربى موحد .
- تساعد الطفل / القى العربى على تنمية ذوقه القى وتقديم إليه بأسلوب بسيط ودقيق مبادئ العلوم الطبيعية والاجتماعية في ضوء البيئة العربية بخصائصها التاريخية والجغرافية المميزة .
- تقدم الشائق والرائد والمتنوع لتنمية طاقات الناشئة العربية قياً وعلمياً وأدبياً وتنمية قيمهم الوطنية والقومية والإنسانية من خلال تربية حديثة مرتبطة بوطننا العربى الكبير وقضاياها المصرية .

### ٥ - سلسلة الكتب العلمية المبسطة (كتب) :

أول سلسلة من نوعها في الوطن العربى تدور مواضيعها حول معرفة البيئة العربية وتصدر في ثلاث سلاسل «البيئة العربية» ، «العرب والعلوم» ، «العلوم والإنسان» .  
صدر منها : «بيتنا ما هي ؟» ، «الصحراء والغيظ» ، «غداؤنا» ، «حكاية الأعداد» ، «لغتنا» ، «أمميات علمية» .

### ٦ - سلسلة من حكايات الشعوب ١٦ كتاباً .

### ٧ - سلسلة حكايا عن الوطن ٦ كتب .

### ٨ - سلسلة الملصقات الفنية :

أول مجموعة من الملصقات الفنية للأطفال العرب صدر منها ١٢ ملصقاً بالألوان الكاملة .

### ٩ - سلسلة الملصقات التعليمية :

أول سلسلة من نوعها تقدم «الحروف» ، «الأرقام» ، «الأشكال» أعدتها الفنان حجازى .

يصدر قريباً :

- مكتبة الأدب العالمى .  
- مكتبة التاريخ .

### ■ يساهم في إعداد السلاسل أدباء وعلماء وفنانون عرب أصدرت السلاسل التالية :

### ١ - سلسلة المستقبل للأطفال (٣٠ كتاباً) : مركزية تكاملي علوم إرسدى

زكريا ثامر ، سليم بركات ، إبراهيم الحريرى ، ليانة بدر ، كمال عبد الصمد ، توفيق زياد .

### ٢ - سلسلة قوس قزح (١٧ كتاباً) .

### ٣ - سلسلة الأفق الجديد (٤ كتب) :

كتبا : غسان كنفانى ، زين العابدين الحسنى ، د . محبوب عمر ، صمد بهرنجى .

### ٤ - سلسلة الروايات العلمية :

أول سلسلة من نوعها في المكتبة العربية . بعدها الكاتب صنع الله إبراهيم .  
تعالج في قصص مشوقة موضحة بصور فونوغرافية الموضوعات التالية :  
- ألوان السلوك لدى الكائنات الحية من حشرات وأسمك وطيور وزهور وكائنات دقيقة .  
- أسرار العمليات الحيوية في الطبيعة وفي جسم الإنسان .  
صدر منها : «عندما جلست العنكبوت تنتظر» ، «البرقات في دائرة مستمرة» ، «يوم عادت الملكة القديمة» .  
يصدر قريباً : «الدلفين يأتى عند الغروب» ، «زعتقة الظهر يقابل الفلك المنقرس» ، «البحر الأحمر» .



# أما قبل

فقد تلقت « فصول » عددا من الرسائل التي شاء أصحابها أن يعلنوا فيها عن وجهات نظرهم في العدد السابق منها ، وأن يطرحوا علينا بعض المقترحات التي يرون فيها تطورا للمجلة أو تسديدا لخطواتنا . وربما كانت أطول رسالة من هذه الرسائل هي رسالة مجموعة أدباء « ملوى » - « بنى مزار » - « المنيا » ، التي يثيرون فيها إلينا خلاصة مناقشتهم الجماعية لذلك العدد . ونحن إذ نقدر لهم هذه العناية وهذا الاهتمام ، وإذ نقرهم على كل ما سجلوه من ملاحظات ، وبخاصة ما لم يرضهم من مقالات في القسم الخاص بالواقع الأدبي . نعددهم بمطالبة الكتاب بمزيد من الحرص وبذل الجهد والتدقيق ، ونرجو - في الوقت نفسه - أن تكون تجربتهم هذه نموذجا لما يمكن أن تبذله كل الجماعات أو التجمعات الأدبية من نشاط إيجابي خلاق .

وفي نفس الوقت الذي وردت فيه رسائل مشجعة من بعض الإخوة العرب ، المعنيين بشئون الثقافة والفكر الأدبي ، ترددت شكوى بعض القراء من صعوبة فهم أجزاء من مادة ذلك العدد . وقد تعززت هذه الشكوى عندما أُرسل إلى كاتبنا الكبير نجيب محفوظ أنه لم يفهم مما نشر في ذلك العدد شيئا ، وقال : « لم أكن أعلم أن النقد قد صار على هذا القدر من الصعوبة » .

ولسنا ننكر أن الأمر قد صار حقا « على هذا القدر من الصعوبة » ، فالفكر الأدبي قد صار في زماننا بالغ التعقيد بما طور لنفسه من مناهج ومن مصطلحات ، فضلا عن استيعابه لكثير من الأفكار التي تنتمي إلى فلسفات نظرية واجتماعية وجمالية مختلفة ، ترجع إلى الماضي أو تعيش في زمننا الراهن . وهي أفكار لم يقدر لها من قبل أن تكون مهضومة في عقل القارئ بحيث تشكل أساسا مرجعا كافيا لفهم ما يطرح عليه من أفكار جديدة . والبديل المطروح علينا الآن هو اللجوء إلى التبسيط . لكن هذا البديل يظل محفوظا بكثير من المخاطر كذلك . ويبدو أن هذه الصعوبة ستظل قائمة - على نحو ما - في كل الحالات التي ترتبط فيها الدراسة بالنظريات والمناهج الفكرية المستحدثة . ولاشك في أن هذه اللغة الجديدة الصعبة ستصبح - ككل الأشياء - مألوفا مع مضي الزمن . وبذلك نكون قد حققنا النقلة المنشودة . وإن حرصنا - في التخطيط لكل عدد - على أن نشفع الدراسات النظرية بدراسات تطبيقية ، ربما كان شافعا لبعض الغموض الذي نعمله العبارة أحيانا في الجانب النظري .

إننا نواجه مأزق الفكر ومأزق اللغة في آن واحد ، ولكننا على غير استعداد لتحاشي المغامرة إثارا للسلامة .

وفي بعض تلك الرسائل شكوى متجددة من عدم التمكن من الحصول على المجلة ، بخاصة في الأقطار العربية المختلفة ، لقلة العدد المطروح من نسخها عن المطلوب ، مع أننا زدنا المطبوع من العدد السابق زيادة ملحوظة ، كلفتنا خسائر مادية جديدة ، نتيجة لعدم وفاء ثمن البيع بالتكلفة . ومع ذلك فسنبذل أقصى جهدنا للعمل على إزالة هذه الشكوى .

وبعد ، فهذا هو العدد الثالث ، يحمل إلى القارئ الكريم الجزء الثاني من مناهج النقد الأدبي . وقد أفردنا فيه للنقد العربي القديم دراستين نحملان وجهتي نظر متعاورتين بلا حوار ، فضلا عن دراسات أخرى تتخذ من الشعر العربي القديم ومن أدبنا الحديث مجالات للتطبيق ، تأكيداً للحقيقة الأولى في هدف هذه المجلة ، وهي خدمة الأدب العربي .

وبهذا العدد تكتمل دائرة المناهج النقدية . لنبدأ - مع العدد القادم - دائرة الأجناس الأدبية الكبرى . الشعر والقصة والمسرح . وما يتصل بها من قضايا ومشكلات .

ويبقى أخيرا أن أتود بالجهد الخلاق الذي بذله معنا الزميل صلاح فضل منذ كانت هذه المجلة مجرد فكرة أو حلم إلى أن خرجت إلى الوجود ، وبمشاركته الفعالة في الإعداد للعديد من الأول والثاني منها . لقد شأنت الظروف له أن ينتقل إلى مجال آخر يحتاج إلى جهوده البناءة وعطائه الثمر . وهو العمل مستشارا ثقافيا ومديرا للمعهد المصري في « مدريد » بأسبانيا . ولكن ذلك لن يقطع عن المجلة . التي أحياها وأحبته . عطاءه القيم . ومشاركته الجادة .

# هذا العدد

يكمل هذا العدد مناهج النقد الأدبي المعاصر ، فهو قرين العدد الماضي وتتمه له . وأى محاولة للإتمام والإكمال تعنى سعياً إلى الاكتمال . والاكتمال عملية فاعلة لا تعنى مجرد العرض المستقصى للمناهج ، أو حشد الألفاظ البراقة والمصطلحات الصعبة الغريبة ، بل تعنى فتح آفاق التعرف على كل شئ ، والحوار مع كل شئ ، بهدف واحد هو التأصيل . ولكي يتحقق هذا الهدف ، لا بد من الحوار على كل مستويات المناهج ، أى الحوار بين المناهج بعضها وبعض ، والحوار بين هذه المناهج - مجتمعة - وواقعنا الأدبي ، والحوار بينها وبين تراثنا في نفس الوقت . ولهذا السبب يلمح القارئ - في هذا العدد - تقديم مجموعة أخرى من مناهج النقد الأدبي المعاصر ، مثلاً يلمح حديثاً عن التراث النقدي ، مثلاً يلمح حديثاً عن النقد العربي المعاصر ، مثلاً يلمح - أخيراً - سعياً إلى قراءة جديدة ، تبدأ بالشعر الجاهلي لتنتهى بمسرحية سعد الدين وهبة - «الأستاذ» - التى نشاهدها هذه الأيام .

هذا الحرص على التأصيل هو الذى جعلنا نفتح - هذا العدد - بقراءتين متعارضتين للتراث النقدي . أما الأولى فهي قراءة عبد القادر القط في «النقد العربي القديم» من زاوية «المنهجية» ، وأما الثانية فهي قراءة مصطفى ناصف للعلاقة بين «النحو والشعر» من خلال كتاب «دلائل الإعجاز» لعبد القاهر الجرجاني . والتعارض بين القراءتين ناتج عن التعارض بين الفرضيات المحركة لعملية «القراءة» . وإذا كان عبد القادر القط يحرص كل الحرص على عزل ذات الناقد المعاصر عن المعطيات المستقلة للنقد القديم ، فإن مصطفى ناصف يجرى حواراً - مغيراً لطرفيه - مع نفس النقد القديم ، لكن مع معطى محدد من معطياته : ليعيد تفسير علاقات هذا المعطى من ناحية ، وليفيد من عملية التفسير نفسها في دعم موقف نقدي معاصر من ناحية ثانية . وبقدر ما يحدثنا عبد القادر القط عن «النظرة الموضوعية المجردة» ينهنا مصطفى ناصف إلى ضرورة ملاحظة الحدود التى تميز الفكر القديم من الفكر الحديث . ولكن يختلف كلاهما - بعد ذلك - اختلافاً لافتاً ، إذ يظل التراث النقدي منظوراً إليه من زاوية السلب عند الأول ، بينما يكتسب التراث بعداً مغايراً من منظور الإيجاب عند الثانى .

وهكذا يؤكد عبد القادر القط أن تراثنا النقدي ضئيل في كنهه ، ضعيف في كیفه ، إذا قيس بألوان أخرى من التراث ، مثلاً يؤكد أن «النقد» لم يكن الشغل الأول للمؤلفين القدماء . ولذلك لم يعرف هذا النقد النظرة الكلية الشاملة ، بل النظرات الجزئية المتناثرة . ولم يتوقف عند القصيدة الكاملة . بل عند البيت أو الأبيات . ولم يقترن من الفلسفة اللغوية للإبداع بل ركز على النظرة البلاغية المنصرفة إلى العبارة لا البناء . ولم يعرف النقد العربي القديم البناء النظري المتكامل في التأليف بل التزعة الشكلية المنطقية . ولا يقصد عبد القادر القط من وراء ذلك كله الإزراء بما ينطوى عليه التراث النقدي من دراسات ، بل يقصد - فيما يقول - أن يضع هذا التراث في موضعه بالقياس إلى ألوان أخرى من تراث الفكر العربي . وأن ينه - فيما يقول - إلى المخاطر التى يقع فيها المعاصرون عندما يسقطون مواقفهم . أو نظرياتهم ، على التراث .

ويؤكد القط - في ثانياً ذلك - أن «دلائل الإعجاز» أقرب إلى البلاغة منه إلى النقد ، وأن مسلك عبد القاهر - في الكتاب - مسلك تعليمي غايته إفهام ينطوى على ضرب أمثلة مصنوعة ، توازى أمثلة النحاة . أما مفهوم «النظم» - في الكتاب - فبعثر يعسر على المدارس لم شتاته المتناثر والمتعارض . ويتوسع عبد القاهر في معنى النحو . ليحوّله إلى مباحث في البلاغة . ولكنه لا يصل إلى مفهوم يعبث بمقومات النص الأدبي . ولكن هذا الكتاب نفسه يغدو ذا قيمة مغايرة عند مصطفى ناصف . إنه يكاد يكون أهم ما كتب في العربية على الإطلاق ، والإلمام به فريضة مطلوبة لكل دراسة لغوية يورقها الإحساس بالصعوبات الكامنة وراء تميز التراكيب بعضها عن بعض وتعلقها بالمعاني . ومن هذه الزاوية يتصل كتاب عبد القاهر بـ «فلسفة لغوية» في التراث . فلسفة تمثل سماتها فصلاً من أهم فصول الدراسات العربية وأكثرها تشويقاً . وهكذا ندلف إلى عالم النحو - من خلال الكتاب - لا باعتباره صناعة تتصل بتمييز الصحة من



الخطأ في الكلام . وإنما باعتباره أنظمة لأساليب العربية وتراكيبها . وبقدر ما يكشف هذا الفهم عن العلاقة بين « المعنى » و « التراكيب النحوية » فإنه يقود إلى « التَّظْم » من حيث هو مفهوم شامل ينطوي على بدور خصبة .

لقد أراد عبد القاهر أن يصل بدراسة الأدب إلى درجة من الشمول والانتظام ، تقضى على فوضى الأذواق وتنافر الانطباعات ، فلم يجد سبيلا إلى ذلك سوى إقامة رابطة وثيقة بين دراسة الأدب والمشاكل النحوية المتعلقة بنظام الكلمات أو تراكيب العبارات . من النحو يمكن أن ينشأ فصل مهم في علم الأدب . ومن التأمل في الاحتمالات النحوية يمكن أن يفتح الباب أمام خبرة أقوى بالشعر ؛ ذلك لأن النحو جزء أساسي مما نسميه نشاط الكلمات في الشعر . وإذا كان نشاط الكلمات فعلاً ومبدعاً فمن الممكن أن نقول إن الشعراء يتخلون عن أنظمة نحوية كثيرة ممكنة ، ويصعدون إلى نظام نحوي لا يمكن الغض منه . وينطوي ذلك كله على مقولة إجرائية تجعل الدراسة الأدبية تبدأ من « النحو » خارج العمل الأدبي لتنتهي إلى « النحو » في داخل العمل ، لتتردد الحركة من جديد بين الداخل والخارج ، حتى يتم الكشف عن مفارقات الأنظمة . وهذا المعنى يمكن التمييز بين مستويات اللغة ، وافترض أن النشاط النحوي في الشعر ليس ضرباً من المتابعة أو نظاماً مصمماً يخلو من الدلالة ، أو ضرورة اقتضتها العادة اللغوية ، وإنما يصبح النظام النحوي نظاماً دالاً ، تظهر علاقات دواله أن الشعر يحتاج إلى التغاضي عن شيء غير قليل من مقومات الأنظمة السطحية للغة في سبيل الوصول إلى شيء قد يعز الوصول إليه . وأمور الشعر - من هذا المنظور - لا تستغنى عن المفارقة بين الأنظمة السطحية وأنظمة الشاعر الخاصة . وإذا كانت رسالة الشعر ذات طابع نحوي متوتر فإن علينا أن نعاني النحو نفسه معاناة تليق به . فالنحو مظهر الحركة المستمرة التي تمتاز بها العاطفة والإرادة والفعل ، وهو مظهر التوتر الذي يعنى قيام الضدين .

إن ما يقوله مصطفى ناصف عن الشعر الذي لا يستغنى عن المفارقة بين الأنظمة اللغوية ، وعن « نحو » الشعر الذي هو مظهر لتوتر يعنى قيام الضدين ، إنما هو قول يقودنا - بطرائق عدة - إلى نحوم « السيميولوجيا » أو « السيميوطيقا » ، حيث تبرز « الأنظمة » المتباينة ، ويتبلور مفهوم « العلامات » ، والصراع الذي يمكن أن ينشأ بين « شفرات » متعددة ، أو سُنن متعددة codes ، داخل رسالة واحدة . والمسافة قريبة بين مفهوم مصطفى ناصف عن توتر « النحو » الشعرى ومفهوم يورى . م . لوتمان Juri M. Lotman السيميولوجى - عالم اللغة في جامعة تارتو - عن « النص » الذي يحمل في ثناياه « لغتين » ، وعن معنى النص الذي هو محصلة لتأرجح بين « شفرتين » ، بحيث يصبح النص الأدبي « حيزاً » سيميوطيقياً ، تتصارع فيه شفرتان مولدتان للمعنى ، وبحيث لا يمكن الإحاطة بالنص نفسه إلا من خلال الإحاطة بلغتيه في حال تفاعلها

وسواء كنا نتحدث عن السيميولوجيا Semiology أو عن السيميوطيقا Semiotics فنحن نتحدث - في حقيقة الأمر - عن مجال واحد من المجالات الجديدة التي تفتحت آفاقها أمام النقد المعاصر ، بفضل إفادته من علم اللغة . أما المصطلح الأول - سيميولوجيا - فيرجع إلى عالم اللغة السويسرى فردينان دى سوسير Ferdinand de Saussure ( ١٨٥٧ - ١٩١٣ ) الذي تحدث عن ضرورة نشأة علم جديد - هو السيميولوجيا - يتناول أنظمة العلامات الإنسانية ، فيكشف عن كينونتها والقوانين التي تحكمها . أما المصطلح الثانى - سيميوطيقا - فيرجع إلى الفيلسوف الأمريكى تشارلز ساندرز Charles Sanders Peirce ( ١٨٣٩ - ١٩١٤ ) الذي استعار المصطلح من التسمية التي أطلقها جون لوك على علم خاص بالعلامات ينبثق عن المنطق . ولقد كان الاثنان - بيرس وسوسير - أساساً انطلقت منه جهود كثيرة لتأسيس علم جديد يقوم على دراسة أنظمة التوصيل البشرى على مستويات عدة ، منها الأدب .

وسواء كنا نتحدث عن السيميولوجيا ، أو عن السيميوطيقا ، فنحن نتحدث عن اهتمام النقد الأدبى - في اتجاه من اتجاهاته - بتحليل الأنظمة التي تنتظم فيها علامات لتكوّن رسالة تصل ما بين مرسل ومستقبل . ولكي تتضح هذه المجالات الجديدة . كان لابد من



وقفة إزاء «السيميوطيقا» من حيث هي «مفاهيم» وأبعاد». ومن هذه الزاوية نقدم لنا أمينة رشيد عرضاً عن هذا المجال الذي ازدهر منذ الستينيات، يهتم بدراسة الاتصال والدلالة عن أنظمة العلاقات في علوم مختلفة. وبقدر ما تعود بنا إلى ما قبل هذا الازدهار، لتكشف عن تاريخ السيميوطيقا القريب والبعيد، تتوقف عندها كلم لأنظمة الاتصال، ودراسة لأنظمة الدلالة، مما يستلزم وقفات عند المفاهيم الأساسية لـ «الاتصال» و«الشفرة» و«الدلالة» و«العلامة». ثم تعرج بنا على الأدب لتكشف عن تركيز الدراسات السيميوطيقية على فهم العلاقة الأدبية في مستوى العلاقة الجدلية: بين النص الأدبي من ناحية، والمجالات الثقافية والأيدولوجية من ناحية ثانية. وبقدر ما يؤدي ذلك إلى حديث عن «العلاقات الشعرية» التي يتوحد فيها الدال بالمدلول، فإنه يفضي إلى الحديث عن ازدواج القول الشعري. والحديث عن «العلاقة القصصية» لا بد أن يقود إلى النظر إلى القص باعتبارها المكان الذي تلتقي فيه مستويات متنوعة من اللغة فيما يسمى تعدد الأساليب، وتعدد اللغات، وتعدد الأصوات. وذلك أمر يفرض «نمذجة» الأقوال التي تتكون منها الرواية، باعتبارها نظاماً دالاً يعبر عن أنظمة أيدولوجية تلتقي بالتقاء الأنظمة الثقافية. على أن مثل هذا الحديث، لا بد أن يفضي إلى الثقافة، لأن النظرة السيميوطيقية لا تعزل العمل الأدبي، بل تعتبره نظاماً دالاً، لا ينفصل عن وحدة ثقافية تجمع بين أنظمة دالة مختلفة ذات علامات، لها بنيتها الخاصة، وطابعها الخاص. على أن هذه النقلة من الأدب إلى الثقافة تشير إلى أن السيميوطيقا محاولة لفهم اللغات التي نحوطينا، وبالتالي محاولة فهم العالم الذي نعيش فيه. ومن هنا نفهم ما يقوله لوتمان من أن السيميوطيقا تسعى إلى أعنى فهم ممكن للحقيقة، ولاكتساب الحياة معنى أوسع.

إن مثل هذا السعي يقودنا إلى اللغة، وي طرح سؤالا جذريا عن موضع اللغة بين نظم العلامات، بل يطرح سؤالا ضمنا عن جدوى النموذج اللغوي في تحليل أنظمة العلاقات غير اللغوية، ولماذا كانت اللغة هي المفسر الوحيد لجميع الأنظمة السيميوطيقية. وسوف نجد إجابة عن مثل هذه الأسئلة عند إميل بنفست Emile Benveniste عن «سيمولوجيا اللغة» في بحثه الذي تترجمه سيزا قاسم. والبحث يبدأ من بيرس، وسوسير ليتجاوزهما، فيستخلص - أولا - مبدئين مهمين يحكمان العلاقة بين الأنظمة السيميوطيقية. يتصل أولهما بعدم الترادف بين هذه الأنظمة من ناحية، ويتصل ثانيهما بالتركيز على القيمة الوظيفية للعلامة من ناحية ثانية. وإذا كانت طبيعة العلاقات بين الأنظمة تطرح تمييزات أخرى عن العلاقات التوليدية التي يتولد فيها نظام من آخر، وعن علاقات التماثل التي ينشأ معها تبادل بين أجزاء نظامين، وعن علاقات التفسير التي تنشأ بين نظام يفسر نظاما آخر، فإن هذا النوع الأخير من العلاقات يقودنا إلى أهمية اللغة باعتبارها المفسر الوحيد لجميع الأنظمة السيميوطيقية، بل سيؤكد لنا تأمل هذا النوع، أن النظرة السيميوطيقية تؤكد - على العكس مما يذهب إليه علماء الاجتماع - أن اللغة هي التي تجمع البشر، إذ هي أساس جميع العلاقات التي تؤسس المجتمع. وكما تعكس العلاقة السيميوطيقية - على مستوى التفسير - العلاقة الاجتماعية، فإنها تؤكد أن اللغة تنهض بدلالة مزدوجة فتفضي إلى التعرف على العلامة، وفهم القول في آن. ولكن من الغريب أن مفهوم العلامة - وهو الأداة الذهنية التي خلقت السيمولوجيا - قد ساهم في تجميدها. وإذن فلا بد من تجاوز المفهوم السوسيري للعلامة كوحدة فريدة تترتب عليها بنية اللغة وأداؤها لوظيفتها. وبقدر ما يتم هذا التجاوز في التحليل الداخلي للغة بإدخال البعد الدلالي وتمييز مستوياته، فإنه يتم بتحليل يتجاوز اللغة نفسها.

قد نقول إن السيمولوجيا، أو علم العلامات، إنما هو علم يهدف إلى الاستكشاف والمساعدة على الفهم. وبما أن مادة علم العلامات هي الاتصال، أو التواصل communication البشري، فلا يمكن الآن الجزم ببعض القواعد العامة الثابتة. ومن ثم لا يمكن القول بأن علم العلامات علم بالمعنى التام لهذه الكلمة؛ فالتحليل السيمولوجي لم يصبح بعد من التماسك، بحيث يمكن أن يرفى إلى المستوى العلمي فيما نقول سامية أسعد في مقالها عن سيمولوجيا المسرح.

إن هذه الثيرة - الأقل تيقنا - تصدر عن ناقد أدبي، ومن هنا يأتي الحديث عن «سيمولوجيا المسرح» كنوع من التخصيص أو الاختبار على مجال محدد. وتؤكد سامية أسعد - منذ اللحظة الأولى - الطبيعة الاستكشافية لهذا العلم الجديد؛ فتنهنا إلى صعوبته في مجال المسرح، ذلك لأن الرسالة المسرحية رسالة معقدة تنطوي على عدد كبير من النظم أو الأنظمة الجمالية تعمل فيها في آن واحد، على نحو يجعل تحليلها - أي الرسالة المسرحية - مليئا بالإثارة والصعوبة. ويبدأ التحليل السيمولوجي للرسالة المسرحية بالقراءة، وهي تختلف عن قراءة الناقد العادية بانفتاحها الدائم. وإذا كانت الرسالة المسرحية تقع بين الإشارات Signaux والمؤشرات Indices، فإنها ترتبط بالعرض المسرحي الذي يسعى إلى الاتصال والتواصل. وقد يعتمد علم العلامات على الرسالة أساسا. ولكن لا ينبغي أن ننسى أن هذه الرسالة تدخل في سلسلة التواصل، لأن تحليل النص يأخذ في الاعتبار الإرسال والتلقي. وبقدر ما يفضي هذا إلى تحديد المرجع وتحديد «دوال» تلك الرسالة، فإنه يؤكد عدم ثبات معاني هذه الدوال، إذ تتوقف على المحيط الثقافي والعصر، وكل من المرسل، والمرسل إليه. ومن ثم يصبح المعنى علاقة معينة بين أناس يتصلون فيما بينهم في زمن ما، أو لحظة ما. فعلم العلامات، أو السيمولوجيا، هي -

إذن - العلم الذي يهتم بالمعنى الذي تجده في التواصل الفعلي ، ولكن سيميولوجيا المسرح لا تبحث عن حقيقة المعنى ، أي أنها لا تسعى إلى العثور على المعنى الصحيح ، وإنما تسعى إلى استخلاص عدة معانٍ ممكنة . أما التفسير فيقوم به المخرج ، أو الممثل ، أو القارئ ، أو المشاهد للعرض المسرحي . والحديث عن العرض المسرحي لابد أن يتطرق إلى علاقته بالنص . فالنص أساس العرض ، ولكنه يختلف عنه في الوقت نفسه اختلافا جذريا ، فلغة النص ، وهي لغة طبيعية ، تترجم في العرض إلى لغات عدة غير لغوية ، لذا لا يمكن أن نتحدث قراءة النص وقراءة العرض .

وبقدر ما يستلزم التمييز - بين النص المسرحي والعرض - التمييز بين حشد معقد من العلامات ، فإنه يستلزم التمييز بين جزءين مترابطين من النص هما الحوار والإرشادات المسرحية في النص المسرحي ، وأهم من ذلك البحث عن نموذج ذهني لتحليل الوحدات المكونة للرسالة المسرحية . وأبنا كان هذا النموذج الذهني فإن عليه أن يساعدنا في الفهم . ويقودنا هذا كله إلى الحديث عن الشخصيات والمكان والزمان ومراعاة التعقيدات الظاهرة في كل مجال . خاصة عندما نلاحظ أن مكان العرض المسرحي ، مثلا ، يجمع ما بين لغات عدة ، يمكن تقسيمها على أساس من العناصر المادية والعناصر السمعية . تلك التي تثرى الكلام وتكملة .

وإذا كان علم العلامات قابلا للتطبيق على المادة المسرحية نصا كانت أم عرضا ، وعلى أنواع أخرى شعرا كانت أو قصة . فإن التطبيق أمر لازم لاكتمال الفهم . ولذلك ينطوي العدد على تجربة نقدية هي «تحليل سيميولوجي» لمسرحية «الأستاذ» لسعد الدين وهبة ، كما ينطوي العدد على تحليل آخر لواحدة من أهم روايات عصرنا وهي رواية «مائة عام من العزلة» . ونقدم التحليل الأول هدى وصفي . التي تحاول التعرف على أصول اللعبة المسرحية ، من خلال عرض درامي محدد . ويقدم التحليل الثاني ، الناقد سيزار سيجري كتابه عن «النقد الأدبي والسيميوطيقا» وترجمته اعتدال عثمان .

وإذا كانت السيميولوجيا تقودنا إلى النص - الرسالة فإنها تقودنا إلى دلالة هذه الرسالة . «دلالة الرسالة» قد تكون مرتبطة بالرسالة ذاتها ، وقد تكون مرتبطة بأنظمة أخرى خارجها . وفي بين هذه الأنظمة - بالتأكيد - عالم الأسطورة الذي يمكن أن يحسده النص . والنقطة بين هذا العالم والنص الأدبي أشبه بالنقطة بين الأصل ونجلياته الإبداعية . ومن هنا فهي نقلة من النص الأدبي باعتباره مفسرا إلى عالم الأسطورة باعتباره مفسرا . وكل هذه الجوانب تستحق وقفة مزدوجة . تنهض - في جانبها الأول - على العرض النظري . وتنهض - في جانبها الثاني - على التطبيق العملي .

وبأني مقال سمير سرحان عن «التفسير الميثولوجي في النقد الأدبي» عارضا لانتجاهات هذا التفسير ، بادئا بالجذور الأولى عند كارل يونج C. G. Jung الذي ربط الأساطير بالمعرفة الكامنة في العقل الجمعي ، ووصل ما بين الحلم والأسطورة . ويتوقف المقال عند مفاهيم يونج عن العلاقة بين الأسطورة والأحلام . وما ينصل بذلك من حديث عن الرموز . إن الحلم مثل الأسطورة لا يفسر نفسه بنفسه ، كما يصعب أن ينطوي على دلالة واحدة ، جامدة . وفي هذه الدائرة نكتسب دلالة الشعر بعدا جديدا فنطوي على التوتر والتضاد . وبقدر ما يكشف المقال عن تقارب بعض آراء يونج مع مدرسة النقد الجديد فإنه يوقفنا عند الأدب النفسي والإبداع القائم على الرؤى . وبقدر ما يتوقف المقال عند الحركة الرمزية فيتمد ليشمل إسهام فيكو وهيردر ، فتتشكل سلسلة يتربط فيها جهد إرنست كاسيرر وسوزان لانجر ، ونقاد الأسطورة وأهمهم نورثروب فراي . وربما تكن أهمية الأخير في دعوته إلى أن اكتشف العلاقة بين الأسطورة والشعر يحقق إمكانية تحويل النقد الأدبي إلى علم . وأبنا كان الموقف من هذه الدعوى فلا شك أن النظر إلى الأدب من منظور الأسطورة يؤدي إلى الاهتمام المحدد بالدلالة التي يفصح عنها العمل الأدبي ، فيخفف من غلواء النظرة الموضوعية إلى الفن ، باعتباره كيانا مغلقا في ذاته . إن كل عمل أدبي عظيم لابد أن تدخل في نسجه عناصر من الأسطورة والرموز البدائية . ولذلك لا يمكن دراسته في ذاته بمعزل عن البحث عن هذه العناصر ، كما لا يمكن دراسته دون دراسة الكيفية التي استجاب بها الأديب إلى الرمز البدائي ، فضلا عن كيفية تعبيره عنه .

ولكن هل استطاع نقاد الأسطورة - حقا - أن يجدوا مفتاحا متكاملا لتحليل الأعمال الأدبية ؟ من الواضح أن هناك تناقضات كثيرة ، ومشكلات أكثر ، كما أن هناك خلافات جذرية بين أصحاب هذا الاتجاه نفسه . ومن الأفضل - في هذه الحالة - المقارنة بين عدة مناهج داخل نفس الاتجاه . ومن الممكن التوقف - مثلا - عند مفكر قديم - مثل فيكو - ومفكر معاصر - مثل ليفي شتروس - ليظهر التباين بين منهجيهما ، وليكشف التباين عن آفاق أخرى قابلة للتعميق . وهذا ما فعلته فريال جيبوري غزول في مقالاها عن «المنهج الأسطوري مقارنا» .





والحديث عن فيكو يعني التوقف عند مفاهيمه عن التاريخ والأسطورة والشعر وأصل اللغة على السواء ، وذلك لكي يتكشف لنا منهج فيكو التطوري الجدلي الذي يسير من البسيط إلى المركب ، ومن المقطع الواحد إلى المقاطع المتعددة ، ومن أحادية المعنى إلى ثنائيته ، ومن الملموس إلى المجرد . والحديث عن ليفي شتروس يعني الحديث عن البنيوية وما أضافته في مجال الأساطير . والأهم - هنا - هو ملاحظة مفاهيم شتروس عن الفكر البدائي الذي بطمح إلى الكلية والشمول ، وأهمية الأسطورة بالنسبة إلى هذا الفكر . حيث نفتق الأسطورة للبدائي إطاراً لفهم العالم ، وإن لم تنح له إطاراً للتحكم فيه على نحو ما يفعل العلم . ويتجلى منهج ليفي شتروس في اعتماده على تقسيم الأسطورة إلى مقاطع سرديّة تكشف عن أوجه التماثل والتناظر والتقابل ، كما يتجلى في تفسير الشخصيات الأسطورية بالرجوع إلى صفاتها الملموسة وإلى السياق الإثنوجرافي الذي تنطلق منه . كما يتجلى - أخيراً - في تأويل الأسطورة عبر قراءة عمودية وأفقية في نفس الوقت . وإذا قمنا بمقارنة بين فكر الاثنين بعد هذا كله وجدنا أن الأول يتسم بنوع من الجدلية بينما يتسم الثاني بنوع من التحليلية . وإذا كانت الجدلية تكوّن الإنسان ، بمعنى أنها تتعامل معه باعتباره كائناً محدداً ، فإن تحليلية ليفي شتروس تذيب الإنسان .

ولا شك أن الحديث عن « المنهج الأسطوري » أو عن « نقد الأسطورة » يمكن أن يعثر على نصوص كثيرة تدعمه في الأدب الحديث . وهناك دراسات متاحة عن « الأسطورة في المسرح المصري » ، وعن الشعراء « القموزيين » . وتحليلات لأساطير « الولادة » أو « أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث » ، وعن « مضمون الأسطورة في الفكر العربي » . ولكن الشعر القديم ، خصوصاً الشعر الجاهلي ، يمثل مصدر جذب دائم لهذا المنهج ولهذا النقد . ترى هل يرجع ذلك إلى شفافية الرموز البدائية في الشعر الجاهلي وإلحاحها في طلب التفسير ؟ أم يرجع إلى أن التجاور بين الأنظمة اللغوية لهذا الشعر والأنظمة العقائدية للحياة الجاهلية يثرى هذا الشعر بعناصر الأسطورة ؟ أم يرجع ذلك إلى طبيعة « الصيغ الشفافية » التي يتركب منها هذا الشعر فتكشف عن عمق صلته بتخزون الذاكرة الجمعية ؟

أيا كان السبب فإن دراستين - في هذا العدد - تتوجهان مباشرة إلى هذا الشعر الجاهلي ، فتسعى كل منهما إلى قراءة جديدة له . متوسلة بأدوات وإجراءات مختلفة . أما الدراسة الأولى فيقدمها أحمد كمال زكي عن « التفسير الأسطوري للشعر القديم » . وهي استمرار مطوّراً لما وصل إليه من قبل في دراسة « الأساطير » ، وبحث عما يسلمه بأنظمة سيميوطيقية ، أو سيميولوجية . في الشعر الجاهلي . ويؤكد أحمد كمال زكي - منذ البداية - أن الأسطورة هي لحمة الشعر القديم وسداه . وهو يلمح إلى أنظمتها من خلال عناصر متكررة (تشكيلات لصور ، أنماط أسلوبية ، رموز متكررة) ومن خلال ظهور ما يشبه أن يكون « التماذج العليا » - أو « الأولى » - التي تحدث عنها يونج ، فبلفتنا إلى أبعاد أسطورية للسيف ، وإشارات إلى نموذج « الملك المقتول » وإلى « الحيوان » الذي يغدو رمزا كلياً . فينطوي على رصيد هائل من الفكر الأسطوري . وبلفتنا - كذلك - إلى « الظعن » في إطار المقدمة الطليعية ، حيث تتحول رحلة القطعان إلى ما يماثل رحلة الشمس من مشرقها إلى مغربها . ويقدر ما يؤكد أحمد كمال زكي البعد الأسطوري للرمز الكليّ يشير إلى إمكانية تفتته في مجموعة من الصور المجازية ، تشكل نفسها بمقدار ما استوعبه الشاعر الجاهلي من ثقافة بيئته . ومع ذلك بظل في « التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي » الكثير مما يستحق الكشف .

وما قدمه إبراهيم عبد الرحمن عن التفسير الأسطوري لهذا الشعر استمرار في هذا الطريق . ومحاولة لتقديم « قراءة جديدة » للشعر الجاهلي . ويقدر ما تعتمد هذه القراءة على المعجم اللغوي التاريخي لفهم الأصول الميثولوجية والشعبية - فيما يقول - فإنها تعتمد على إعادة بناء « العالم الأسطوري » الذي انبثقت منه الميثولوجيا الدينية عند العرب . ويتبع ذلك كله تأمل ما انعكس من هذا العالم في الشعر الجاهلي فأصبح متجسداً فيه . تسوى في ذلك اللوحات المتكاملة ، أو الصور الجزئية ، أو القصائد الكاملة . وهكذا تلج نصوص الشعر الجاهلي في قراءة تكشف عن مستويات نخبية لعبية « الحادرة » - مثلاً - كما تكشف عن نموذج المرأة الربة في قصيدة للأعشى . ويقدر ما يؤكد ذلك أن الشعر الجاهلي - ككل شعر عظيم - حساس للمعنى . فإنه يؤكد ضرورة القراءة المجددة لهذا الشعر . ولعل ما تحمله هذه القراءة من ثمار نجعلنا نعيد النظر فيها ملياً .

ولكن ما « القراءة » أصلاً ؟ إن البحث عن سيميولوجيا خاصة في الأدب ، أو عن أبعاد أسطورية فيه . يعني موقفنا من « قارئ » معاصر إزاء « نص » قديم « مقروء » والعلاقة بين « القارئ » و « النص المقروء » لا بد أن تطرح مشكلات تتصل بالتفسير والتأويل . ويقدر ما تطرح هذه المشكلات فإننا نطرح أسئلة كثيرة عن حق « القارئ » الحديث في إعادة « قراءة » القديم وإعادة تأويله وتفسيره . مثلاً نطرح أسئلة أخرى عن « سلامة التأويل » و « تماسك التفسير » . وبمجرد أن نطرح هذه الأسئلة نجد أنفسنا على غنيات الهرمينوطيقا . بل نجد أنفسنا في قلب مشاكليها .

إن «الهرمينوطيقا» Hermeneutics لفظ يتكرر - كثيراً - في الدوائر الاعتقادية والفلسفية والأدبية ، وهو من الفعل اليوناني Hermēneuin ومعناه «يفسر» والاسم «تفسير» Hermēneia . وتشير الهرمينوطيقا الأدبية - في عمومها - إلى جهود جمعية - يكتب عنها الكثير بالعربية بعد - تبذل في بلاد عديدة لتأسيس «نظرية التفسير» في الأدب . ولوقلنا - مع واحد من أقطاب الهرمينوطيقا المعاصرين - إن فهم الأدب يجب أن ينهض على أساس من أنظمة أولية شاملة لفهم وجودنا نفسه في العالم ، فإن هذا القول يعني أن فهم العمل الأدبي ليس تاملاً مجرداً ، أو سعيًا إلى لون من العلمية يخلق بعيداً عن وجودنا نفسه ، وإنما هو مواجهة تاريخية تنشأ عنها تجربة وجد في العالم . وبجالات الهرمينوطيقا منسعة كل الاتساع . وتغطي نشاطاً يبدأ من مشكلات فهم النص الديني ، ويمتد ليغطي معضلات نفس التراث . ويشمل طرائق تأويل النصوص المعاصرة أو تفسيرها .

ولذلك يبدأ نصر أبو زيد عرضه التاريخي عن «الهرميوطيقا ومعضلة التفسير» من تراثنا الديني نفسه . ويقدر ما يلفتنا إلى ضرورة الحس النقدي في التعامل مع نظريات «الهرميوطيقا» في الغرب يلفتنا إلى أهميتها في دراسة الكثير من مشكلاتنا الأدبية . وهو يبدأ عرض بنظرة سريعة إلى ماضيها ، ليتوقف وقفات مفصلة عند مفكرها الكبار ، فيحدثنا عن «الدائرة التأويلية» عند شلير ماء Schleiermacher . وعن عملية الفهم الذاتي للنص والحياة المحددة له خلال المفسر عند ويلهلم ديلثي Wilhelm Dilthey . وعن معضلة الفهم باعتبارها معضلة وجودية عند جادامر Hans - Gadamer . ويقدر ما يلفتنا هذا العرض التاريخي إلى الجهود الفرنسية (جولدمان . ريكور) والإيطالية (بيتي) والأمريكية (هيوز ، بالمر) فإنه يؤكد مسمى متعدد الاتجاهات والمناهج لحل مشكلات النفس الأدبي ومواجهة معضلاتها . ويقدر ما يلفتنا العرض - أخيرا - إلى إمكانية تطوير الهرميوطيقا على أساس جدلي مادي فإنه يلفتنا إلى الحاجة إلى بذل جهد عربي في هذا المجال .

ولاشك أن الآفاق التي تفتحها الهرمينوطيقا تمكنا من إعادة النظر في مشكلات كثيرة ، بل تمكنا من اكتشاف مشكلات أخرى لم نكن نعيها انتباهاً . ومن هذه الزاوية يمكن التوقف عند تضارب التفسيرات حول نص أدبي واحد ، أو تأمل التفسيرات المتعددة لنص واحد ، مثلاً فعل - مثلاً = موريس ويزن Morris Weitz في كتابه عن « هاملت وفلسفة النقد الأدبي » . كما يمكن أن نتوقف عند أديب واحد لنرى كيف يشكل نقده جماعة معقداً من الأنظمة المتضاربة تبرز تعارض التفسيرات وتضاربها حول نصوص هذا الأديب . ومن هذه الزاوية تأتي الملاحظات الأولية التي يقدمها جابر عصفور عن « نقد نجيب محفوظ » ، وهي محاولة تمهيدية لقراءة في « النقد » تطبيقاً لتأمل وضع خاص يمثله « نقد نجيب محفوظ » ، بكل ما ينطوي عليه هذا النقد من جوانب سلبية أو موجبة ولعل مثل هذه المحاولة تلفت الانتباه إلى ضرورة تحليل الأنظمة النقدية ومراجعتها . ولكن هذه المراجعة لن تكتمل إلا بكتال المعركة بمر من المناهج النقدية .

ولذلك يأتي - في هذا العدد - بحثان مترجمان . أولهما عن : « التناول الظاهري للأدب » ، من حيث « نظريته ومناهجه »  
وثانيهما عن « التدخل الأنطولوجي لدراسة الأدب » . وقد ترجم الأول عبد الفتاح الديدي وترجم الثاني ماهر شفيق فريد . وسوف يلقي  
القارئ المتعاضد الذي يمثله كلا الباحثين بالنسبة إلى الآخر .

إن «التناول الظاهري للأدب» صيغة يحدد بها روبرت فاجليولا جهد مجموعة من النقاد يتحركون على أساس من الفلسفة الظاهرية، خصوصاً فلسفة هوسرل. لكن هناك تسميات أخرى تطلق على هذه المجموعة، مثل «مدرسة جنيف» و«نقاد الوعي» والتسمية الأخيرة هي التسمية التي جعلتها باحثة مثل سارة لوال Sarah Lawall عنواناً لكتابها اللافت الذي تدرس فيه هؤلاء النقاد (صدر عام ١٩٦٨) وأياً كانت التسمية لما يجمع هؤلاء النقاد هو تناولهم للأدب باعتباره «حدثاً» وليس «موضوعاً». إنهم يرفضون التمييز بين الأنواع، ويبحثون عن الصوت المنفرد في سلسلة أعمال الكاتب. دون أن يتعاملوا مع أي عمل من هذه الأعمال باعتباره كتاباً مستقلاً عما عداه. بل باعتباره دالاً لا يتفصل عن دوال أخرى تجسد وعي الكاتب. ولذلك يبحثون عن نماذج كامنة لهذا الوعي داخل الأدب. عبر كلمات هي - في تقديرهم - أشبه بنقاط التماس لطاقة بولدها وعي الأديب. وإذا كان الأدب تجسيدا للوعي - على هذه النحو - فإن مهمة الناقد تقتصر بالتوحيد بين ذاته وذاتية الوعي الذي تعبر عنه الكلمات؛ فيحاول الناقد أن يعيش وعي الكاتب من جديد. مثلما يحاول أن يشكّله. حريصاً - في ذلك كله - على أن يبني محايداً ميتافيزيقياً، لا يرتبط بشئ سوى تجربة الأدب وحدها. أ يكشف عن شئٍ سوى ما يوجد في العمل الأدبي ذاته. عندئذ يكون الناقد باحثاً عن «ماهيات». والسند الفلسفي لهذا كله هو ما تعتقد الظاهرية - عند هوسرل - من أنها يمكن أن تبلغ الحقيقة من خلال التعرف على الماهيات المتكشفة في الوعي.



و «الوعي» - عند هؤلاء النقاد - يمثل علاقة مكثفة بين الأدب والعالم ، أى علاقة تنطوى على عملية انتقاء خيالى وتشكيل لعناصر العالم المعاش ، على نحو يحولها إلى عالم أدبي . ومادامت لغة هذا العالم الأدبي معبرة فإنها لابد أن تجعل من العمل الأدبي حاملا الأثر الفريد لوعي الأديب الشخصى . وبقدر ما يظل هذا الوعي «محايثا» أو «باطنا» فى العمل الأدبي فإنه يخضع إلى التحليل من خلال اللغة المجسدة له . ولهذا يحدثنا هؤلاء النقاد عن «أحوال الوعي» وعن «مضامين الوعي» وعن «الأنماط التجريبية» مثلا يتحدثون عن «الأبنية الرمزية» . ويهتم هؤلاء النقاد بالبحث عن «العناصر المتكررة» أو «تصنيف الصور» .. الخ ، باعتبارها دلائل على هذه «الأنماط التجريبية للوعي» .

ولكن اتجاه هؤلاء النقاد يظل مخالفا لغيره من الاتجاهات . ويثير عملهم - رغم طرافته وحدوسه اللافتة - مشكلات كثيرة . يتصل بعضها بالعودة إلى النظر إلى العمل الأدبي باعتباره «وثيقة» من نوع جديد . ويتصل بعضها الآخر بمدى تركيزهم على الأديب باعتباره وعيا شفافا خالصا يتجلى فى مجموعة أعماله . يضاف إلى ذلك ما يثيره عملهم من مشكلات تتعلق بالكيان «الأنطولوجي» للعمل الأدبي ، باعتباره وحدة «موجودة» على نحو منفصل ، مستقلة بمعنى من المعانى . وباعتباره «حدثا» و«موضوعا» فى نفس الوقت .

ومن هذه الزاوية الأخيرة تبرز النغمة المعارضة لمقال و . ك . ل . ومزات عن «المدخل الأنطولوجي» . إن سخريته حادة إلى درجة لافتة وهو يحدثنا عن «نقاد جنيف» وعن تأثر بهم من النقاد فى أمريكا ، خصوصا موراي كوجنوج . هيليز ميللر J. Hillis Miller . وبقدر ما يسخر ومزات من «نقاد الوعي» - أو «مدرسة جنيف» أو «التناول الظاهري» - يسخر مما يسميه «البدعة الباريسية المعاصرة» . ويقصد بها البنيوية - ويصل فى سخريته من ياكوبسن (خصوصا حديثه عن «إسقاط مبدأ التعادل من محور الاختيار إلى محور التضام» و تحليله للمقاطع الثلاثة فى I like Ike ) إلى درجة تبدو معها سخرية شكرى عباد (فى موقفه من البنيوية - العدد الماضى) مداعبة بالغة الحنوء . على أن ومزات - بعد أن يرفض البنيوية والتناول الظاهري - يعود بنا إلى التساؤل عن البديل ، فيقول : إن الناقد الذى يرغب فى الاحتفاظ بمذهبه الإنسانى وهويته كناقذ أدبي عليه أن يثابر على ولائه لحزب كولردج وكروتشه !

ترى هل نفعنا هذه النتيجة ؟ إنها - على أى حال - تدفعنا إلى مزيد من التأمل : مثلا تدفعنا إلى معاناة مشكلات فلسفية . ولعل بعض هذه المشكلات يعود بنا إلى الهرميوطيقا مرة أخرى ، خصوصا ونحن نقارن بين فهم ومزات لقصيدة «القطط» ليودلير والتحليلات البنيوية لنفس القصيدة . تلك التى شارك فيها ياكوبسن وشتروس وريفانير . ولعل هذه المقارنة تدفعنا إلى التساؤل عن الفرق بين «الإسقاط» و «القراءة» . وعن تجليات النقد الانطباعي . سواء أخذ طابعا لغويا أو سياسيا . وعن سر تطلعات النقاد حول أديب من الأدباء . وكلها أسئلة يمكن أن تلج على القارئ ، سواء كان يطالع بحث رمسيس عوض عن «أورويل الناقد الأدبي» - نموذج للنقد السياسى والانطباعي . أو بحث النجيل بطرس سمعان عن «جورج إليوت بين النقاد» .

ولاشك أن هذه الأسئلة سوف تدفع القارئ إلى المشاركة فى اتخاذ موقف من كل هذه المناهج التى قدمت إليه . ولعله - عندئذ - يقبل ، أو يرفض . أو يعدل : التصنيف الذى قدمه رينيه ويليك René Wellek عن «اتجاهات النقد الرئيسية فى القرن العشرين» الذى ترجمه إبراهيم حمادة . وسواء تقبل القارئ ، أو يرفض . أو يعدل ، فقد صار مشاركا حرا ، يسهم - بدوره - فى عملية التأصيل التى تمثل الهدف الأخير من كل هذا الحوار بين المناهج والاتجاهات .

## التحرير

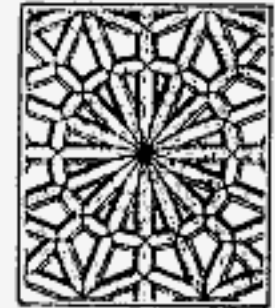


# النقد العربي القديم والمنهجية

عبد القادر القط

حظى النقد العربي القديم بعناية كثير من الدارسين المحدثين ، منذ أن انجذبت نهضتنا الثقافية الحديثة إلى إحياء التراث واتخاذ ما ظل منه صالحاً للبقاء منطلقاً نحو التطور والتجديد العصري . وقد أقبل هؤلاء الدارسون على ذلك النقد بكثير من حسن الظن والرغبة في الربط بين ثقافتهم الحديثة وتراثنا القديم ، فرأوا فيه « مناهج » مختلفة ، وقضايا كلية ، ومشابهة تصل بينه وبين ألوان ومذاهب من النقد العربي المعاصر . على أن الدارس إذا استطاع أن يخلص من آرائه السابقة وثقافته العصرية الغالبة ، ومن الآراء السائدة عن نقدنا العربي القديم - قد يرى فيه رأياً جديداً يضعه في إطار عصره . ويقومه تقويماً موضوعياً بالقياس إلى ألوان أخرى من التراث .

والحق أن النظرة الموضوعية المجردة تكشف أن تراثنا في النقد ضئيل في كميته ، ضعيف في كيفيته . إذا قيس بألوان أخرى من التراث المتصل بفن القول كالنحو ، أو بالدراسات الدينية كالفقه والتفسير . فللنحو - مثلاً - مدارس الكبرى المعروفة ، من بصرية وكوفية وبغدادية وأندلسية ، ولكل مدرسة أعلام تميزوا داخل إطارها العام باتجاهات فردية وإضافات جديدة خاصة ، وتلمذ عليهم نخويون معروفون حملوا أفكارهم وفسروها وأضافوا إليه . ويستطيع الدارس - دون حاجة إلى التفسير والتأويل - أن يكشف عن منهج كل مدرسة من هذه المدارس واتجاهات كل علم بارز من أعلامها . ومثل ذلك يمكن أن يقال عن الفقه والتفسير في مجال الدراسات الإسلامية .



يعرض المؤلف في مقدمتها بعض القضايا النقدية عرضاً موجزاً عابراً . كطبقات الشعراء لابن سلام الجهمي ، والشعر والشعراء لابن قتيبة . والناظر في حياة هؤلاء المؤلفين ومؤلفاتهم يرى أن النقد لم يكن - في الأغلب - همهم الأول ، وأنهم لم يشغفوا بالأدب شغفا معروفاً متصلاً . أو « بشخصوا » في دراسته ونقده ، فقد كان معظمهم من الفقهاء والمحدثين والقضاة واللغويين وقد نستثنى بعضهم كأبي بكر الصولي الذي جمع وشرح كثيراً من دواوين الشعراء ودون أخبارهم ، وإن لم يكن له

أما تراث النقد العربي القديم فيتمثل في كتب مفردة معدودة متشابهة الموضوعات والطرائق ، بعضها نظري كتقدي الشعر لقدامة بن جعفر ، وعبارة الشعر لابن طباطبا ، ومنهاج البلغاء لحازم القرطاجني ، ودلائل الإعجاز إذا نسبناه إلى النقد لا إلى البلاغة ، وبعضها يجمع بين النظرية والتطبيق - وإن غلب عليه الجانب التطبيقي - كالموازنة بين أبي تمام والبحرني للآمدي ، والوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني . ومنها كتب هي في الحقيقة كتب تراجم وطبقات ،

كبير مشاركة في النقد نفسه . وكان النقد عند هؤلاء المؤلفين « استكمالاً » لنشاطهم الفكري والثقافي ، أو اهتماماً مؤقتاً بقضية أدبية مثارة ، أو وسيلة إلى غاية أكبر شأناً لديهم تتصل بالفقه والتفسير وإعجاز القرآن .

وكذلك لم يعرف نقدنا القديم النظرة الكلية الشاملة ، بل ظلّ - في أغلبه - نظرات جزئية متشوّرة في ثنائيات كـ « حنّ في أكثر الموضوعات القضاء للمنهج والنظرة الكلية » وظلت دراسات النقاد التطبيقية محصورة في أبيات مفردة بعينها ، « يستشهدون » بها وتكرر عند معظمهم كما كان الأمر عند النحويين في الشواهد النحوية . ولم يكن هذا القصور عن فقر في « مادة » النقد وقضاياها ، إذ كان أمام هؤلاء النقاد تراث كبير من الشعر والنثر : وفنون من التطور وكثير من القضايا التي أثارها اتجاهات التجديد في الشعر العباسي . لكن أحداً من النقاد لم يستطع أن يخلص من تلك النظرات الجزئية فيقيم دعائم « نظرية » نقدية في الشعر أو النثر بوجه عام ، أو في قضية خاصة من القضايا التي كانت تثار حولها ، ولا نكاد نستثني من ذلك إلا عرضهم لقضية السرقات الشعرية . وسنفصل القول في أمرها بعد . ولم يكن أدعى إلى « المنهجية » والنظرة الكلية الشاملة - مثلاً - من قضية القديم والجديد متمثلة فيما دار من خصومة وجدل حول شعر أبي تمام والبحري ، أو قضية « التفرد » والتميز الشخصي في شعر المتنبي .

وقد بقي لنا مما كتب حول هاتين القضيتين كتابان معروفان هما أجل آثارنا في النقد التطبيقي قدرا وأقربها إلى ما كانت تقتضيه طبيعة القضيتين من سلوك لمنهج مرسوم ونظر شامل . لكن الآمدي والجرجاني - في الموازنة والوساطة - لم يستطيعا أن يخلصا من العناية بالنظرات الجزئية المتشوّرة ، والاحتفال بالمسرف ببعض المسائل اللغوية والنحوية الصغيرة ، ومناقشة صحة « معنى » أو خطئه بالقياس إلى المنطق والواقع ، والخضوع لسلطان الشعر الجاهلي واتخاذ كثير من سماته الشكلية وقيمه الفنية معياراً للحكم على الجديد .

حقاً ، لقد وفق الآمدي توفيقاً طيباً إذ أجرى حواراً المتخيل بين أنصار أبي تمام وأنصار البحري وناقش من خلاله كثيراً مما يتصل بالخلاف بين الشاعرين ، لكنه لم يستطع مع ذلك أن يقدم صورة واضحة لمفهوم الجديد وسماته الفنية ، ووضع بالقياس إلى القديم ، بل ظل عرضه محصوراً في إطار من العبارات ذات الدلالات العامة الغامضة التي غلبت حينذاك على النقد العربي ، ولم يهتد إلى « مصطلحات » محددة المفهوم واضحة الدلالة ، كقوله مثلاً : « فإن كنت - أدام الله سلامتك - ممن يفضل سهل الكلام وقريبه ، ويؤثر صحة السبك وحسن العبارة وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونق ، فالبحتري أشعر عندك ضرورة . وإن كنت تميل إلى الصنعة والمعاني الغامضة التي تستخرج بالهوص والفكرة ولا تلوى على ما سوى ذلك ، فأبو تمام عندك أشعر لا محالة » .

وقد نستطيع أن « نستشف » ما وراء تلك العبارات « الانطباعية » من إحساس عام بطبيعة شعر هذين الشاعرين لكن الناقد في دراسته التطبيقية لم يهتم ببيان ما في شعر البحتري من « صحة السبك وحلاوة اللفظ وكثرة الماء والرونق » عن طريق التحليل والتفسير فيقترب بمفهومها عند القارئ من معنى المصطلح ، ويزيل ما يلقها من غموض في حديثه النظري .

والجدل حول شعر أبي تمام يدور في جوهره حول قضية القديم والجديد متمثلة في سمات فنية ثلاث ، رأى فيها المحافظون خروجاً على تقاليد الشعر القديم أو « عمود الشعر » ورآها آخرون تجديدًا مشروعاً وإضافة مبتكرة إلى تلك التقاليد . وأولى هذه السمات : إسراف الشاعر في استخدام البديع حتى ينتهي إلى « الصنعة » ، وثانيها : إيغاله في الصور المجازية حتى يبلغ حد التجسيم غير المقبول أو « المحال » ، ثم غموض بعض شعره غموضاً يصعب معه « فهم » المراد من بعض أبياته .

وكانت طبيعة القضية تقتضي أن يقدم الآمدي « تصوراً » كلياً لمعنى الجديد بعامة وشعر أبي تمام بوجه خاص ، ويبيّن هل هو حقاً مجرد امتداد لبديع بشار ومسلم وأبي نواس وإسراف فيه كما قال أنصار البحري ، أو هو « صيغة » شعرية جديدة تتألف فيها كثير من العناصر والمقومات ، وتتمثل في الصورة العامة لذلك الشعر ، لا في أبيات مفردة يمثل بعضها الإفراط في الجناس ، وبعضها الإحالة في الجاز ، وبعضها الغموض في المعنى . لكن الناقد اكتفى من هذا التصور الكلي بعبارات مقتضبة جرت في « حوار الخصمين » لا تتجاوز نسبة هذه السمات الفنية إلى شعر أبي تمام ونسبة أضدادها إلى شعر البحري . فإذا جاء إلى الحديث عن طبيعة الجاز عند أبي تمام اكتفى بمناقشة أبيات معروفة مفردة ، تردّد عند كل من ناقش هذه القضية من الدارسين القدماء ، فأخذ عليه قوله :

لدى ملك من أيكة الجود لم يزل على كبد المعروف من فعله برّد  
جذبت نداء غدوة السبت جذبة فخر صريحا بين أيدي القصائد  
والدهر ألأم من شرفت بلومه إلا إذا أشرفت بكرم  
به أسلم المعروف بالشام بعد ما ثوى منذ أودى خالد وهو مرتد  
فضربت الشتاء في أخدعته ضربة غادرته غوداً ركوباً  
ألا لا يمدّ الدهر كقالبسي إلى مجتدى نصر فتقطع للزبد  
فلقيت بالمعروف أعناق المنى وحطمت بالإيجاز ظهر الموعد  
وأبياتاً أخرى من هذا القبيل لا يتجاوز في مناقشتها « صحة » الاستعارة وصلتها بالواقع والمنطق ، ونظائرها من الشعر القديم ، إلى الصورة الشعرية النائمة في أبيات متكاملة ، ولا يلتفت فيها إلا إلى الجاز وحده دون سائر المقومات الفنية الأخرى التي كان يمزج بينها أبو تمام في البيت الواحد ، كالطباق والمائلة والتكرار والجناس . وهو مع هذا لا

يفترض أن يكون مجاز العصر نابعا من تصور جديد للشعر وعلاقته بالواقع بل يناقش القضية من حيث مخالفتها أو موافقتها لما « جرى عليه العرب » وكذلك فعل في حديثه عن الغموض في شعر أبي تمام ، فعرض لبعض أبيات مفردة ، استشهد بها كثيرون من الدارسين القدماء ، بعضها يشير إلى واقعة لابد أن يعرفها قارئ الشعر لكي يدرك مقصد الشاعر ، كقوله في فتح عمروية :

تسعون ألفا كآساد الشرى فضجت

جلودهم قبل نضج التين والعنب

وبعضها إلى مذهب كلامي يستعصى فهم البيت إلا بمعرفة شئ عنه :

جهمية الأوصاف ، إلا أنهم قد لقبوها جوهر الأشياء

أو يواجه القارئ في بعضها بناء لغويا غير مألوف :

هن عوادي يوسف وصواحيه فعزماً فقيداً أدرك الشبح طالبه

ومن المعروف أن أبا تمام قد أجاب من سأله حين سمع هذا البيت لم تقول ما لا يفهم ؟ بقوله : ولم لا تفهم ما يقال ؟ وقد كان من الممكن أن يكون جواب أبي تمام مفتاحاً لقضية للقديم والجديد ، ومنطقاً للآمدى لكي يناقشها مناقشة موضوعية شاملة ، تبدأ من إدراك أن لكل عصر روحه ومقتضياته ، وأن الجديد ينبغي أن يدور في ذاته لا بالقياس دائماً إلى القديم . ونحن حين نفتقد هذه النظرة الشاملة لا نحاول أن نفرض على نقاد ذلك العصر مناهجنا العلمية الحديثة ، أو نطلب في التراث ما لم يكن من شأنه أن يوجد فيه ، فقد كان عصر هؤلاء النقاد حافلاً بالتيارات الفكرية والفلسفية والمناهج العلمية - كما ذكرنا - في النحو والتفسير والفقه والكلام والفلسفة وغيرها من العلوم ، في ظل حضارة مزدهرة وفيرة العطاء رفيعة المستوى . أما حديثه عن العنصر الثالث من عناصر الجديد وهو البديع ، والجناس بوجه خاص ، فيسلك فيه المسلك الجزئي نفسه ، ويستشهد ببعض أبيات فيها عبث من عبث أبي تمام اللفظي ، ولا يتجاوز ذلك إلى وضع الجناس في الصورة الشعرية بوجه عام ، واثلافة مع عناصرها الفنية الأخرى .

وينضم الكتاب بعد « حوار الخصمين » إلى ثلاثة أقسام منفصلة ، يستقرئ المؤلف في أولها أخطاء أبي تمام في المعاني والألفاظ ، وما جاء في شعره من « قبيح الاستعارات » والمبالغات والسرقة ، ويعود في الثاني فيسلك الطريقة نفسها - وإن خص سرقات البحري من أبي تمام على الخصوص بوضع صفحات . وهو في عرضه لهذه الأخطاء قل أن يخرج عن نطاق المناقشة الجزئية للبيت الواحد إلى تصور نظري للاستعارة الجيدة أو المبالغة المتصلة بمفهوم « الخيال » أو « الصدق والكذب » ، بل ينتقل من شرح خطأ إلى شرح خطأ آخر ، دون ربط كلي ، ولا يعقد

صلة بين القسمين عن طريق المقارنة ، بل تظل أخطاء كلا الشاعرين بمنزل تام عن أخطاء الآخر .

ويسرف الناقد في مناقشاته الجزئية فينتق صفحات طوالاً في بيان خطأ لغوي ، كاستخدام أبي تمام لفظ « الأيم » بمعنى « الثيب » ، على حين يرى اللغويون أنها هي التي لا زوج لها ، بكراً كانت أو ثيباً ، فقد استغرقت مناقشته هذا الخطأ ثمان صفحات ، أو يناقش خطأ في المعنى - مناقشة أخلاقية - في بيت أبي تمام :

الود للقرى ، ولكن عرّفه للأبعد الأوطان دون الأقرب

فيقول : « لأنه نقص المدح مرتبة من الفضل ، وجعل وده لذوى قرابته ، ومنعهم عرّفه ، وجعله في الأبعدين . ولا أعرف له في هذا علماً يتوجه .. » ثم يتابع الحديث عن هذا الخطأ فيستنفد خمس عشرة صفحة كاملة (٢) ! ويناقش مبالغة ممقوتة من مبالغات أبي تمام - ومبالغات شعراء ذلك العصر بوجه عام - في قول الشاعر :

من الهيف لو أن الخلاخل صوّرت

لها وشحاً جمالت عليها الخلاخل

فينفق في ذلك عشر صفحات أخرى ، لا يخرج فيها عن إطار هذه المبالغة المفردة ، ليناقد قضية المبالغة والخيال والصدق والكذب ، وإن كان قد عرض لها عرضاً موجزاً في مواضع أخرى من الكتاب .

فإذا بلغ القسم الثالث من الكتاب ليوازن بين شعر الشاعرين عدل عما كان قد وعد به في مقدمته من المقارنة « بين قصيدتين من شعرهما إذا اتفقتا في الوزن والقافية ، وبين معنى ومعنى » فأسقط ما كان يمكن أن ينتهي إلى شئ من الدراسة المنهجية في المقارنة بين قصائد كاملة ، واكتفى بالمقارنة بين « معنى ومعنى » ، مرتباً هذه المعاني حسب بناء القصيدة العربية الطويلة القديمة من وقوف بالديار ونسب ووصف ومدح ، مُفتتاً كل « غرض » من هذه الأغراض إلى أجزاء أصغر ، فالوقوف على الأطلال يتضمن « الابتداءات بذكر الوقوف على الديار .. التسليم على الديار .. ما ابتدأ به من ذكر تعزية الدهور والأزمان للديار .. في إقواء الديار وتعزيها .. تعزية الرياح للديار .. في البكاء على الديار .. سؤال الديار واستعجائها عن الجواب .. فيها تهيج الديار وتبعثه من جوى الواقفين بها .. الدعاء للدار بالسقيا .. لوم الأصحاب في الوقوف على الديار .. ما قال في أوصاف الديار والبكاء عليها .. وصف أطلال الديار وآثارها .. » ولا شك أن كثيراً من هذه الأجزاء الصغيرة - متمثلة في البيت والبيتين - تنتزع من سياقها ومن صورتها المتكاملة الجوانب في المطلع التقليدي لتغدو مجرد « معان » أو عبارات شعرية منفصلة لا يمكن تحليلها تحليلًا فنياً والحكم عليها والمقارنة بينها مقارنة شاملة سليمة . لذلك يكتفي المؤلف في أغلب الأحيان بالتعليق عليها بقول عابر خال من التحليل والتعليل : « .. وهذا ابتداء جيد بالغ .. وهذان ابتداءان



صالحان .. وهذا أيضا بيت جيد ومعنى حسن مستقيم .. وهذا معنى ظريف ، وقد جاء مثله في الشعر .. وهذا لفظ حسن ومعنى ليس بالجيد .. وهذا ابتداء ليس بالجيد من أجل قوله «اللآئين» ، لأنها لفظة ليست بالحلوة وليست بالمشهورة .. هذا المصراع الأول في غاية الجودة والبراعة والحسن والحلاوة ، وعجز البيت أيضا جيد بالغ .. وهذا ابتداء ليس بالجيد لأنه جاء بالتجنيس في ثلاثة ألفاظ ، وإنما يحسن إذا كان بلفظتين .. وهذا ابتداء صالح .. وهذا البيت ردئ لقوله «نعم» وليس بالمعنى إليها حاجة ، جاء بها حشوا ، ومن الحشو ما لا يقبح ، و «نعم ههنا قبيحة ...» (٣) . وتظل بعض عبارات التعليل اليسيرة التي ترد في أحكامه على تلك الأبيات انطباعا شخصيا محضا ، لا يقتنع بها متذوق الشعر ؛ فقد رأى - مثلا - أن الشطر الأول من بيت أبي تمام :

دَمَنَ أَلَمَ بِهَا ، فَقَالَ سَلَامٌ كَمْ حَلَّ عَقْدَةَ صَبْرِهِ الْإِلَهَامُ .  
«في غاية الجودة والبراعة والحسن والحلاوة» . وهو حتى بمقياس ذوق ذلك العصر لا يستحق كل هذا الإعجاب البالغ ، ومع ذلك لم يبين الناقد سر هذه الجودة والبراعة والحسن والحلاوة ولا طيبتها ! وبهذا الأسلوب المقتضب يختم الناقد عرضه لكل جزء من أجزاء هذه «الأغراض» بحكم موجز غير معلل تعليلا شاملا ، كقوله في نهاية «الابتداء بذكر الوقوف» : «وأجعلها فيه متكافئين من أجل براعة بيتي البحترى الأولين ، وأنها أجود من سائر أبيات أبي تمام» . وفي ختام «التسليم على الديار» : «فهذا ما وجدته من تسليمها على الديار ، وأبو تمام عندي في قوله «دَمَنَ أَلَمَ بِهَا فَقَالَ سَلَامٌ» أشعر من البحترى في سائر أبياته» . وفي البكاء على الديار : «وهذا من البحترى وصف في البكاء على الديار حسن ، ومعان فيه مختلفة عجيبة ، وأبو تمام لزم طريقة واحدة لم يتجاوزها ، والبحترى في هذا الباب أشعر» .

وقد كان الآمدى يستطيع - لولا انشغاله بتلك النظرات الجزئية - أن يختار لأبي تمام قصيدة مما يمثل نموذجاً مكتملاً لشعره فيحللها ويقارن بينها وبين قصيدة مماثلة للبحترى ، لكن النقد العربي لم يعرف هذا الأسلوب من التحليل لنص كامل وظل يعنى - كما ذكرنا - بالأبيات المفردة المنتزعة من سياقها .

...

وعلى هذه الطريقة سار القاضي الجرجاني في كتابه «الوساطة» . وإذا كنا قد رأينا أن طبيعة «الموازنة» كانت تقتضى الاستقصاء والتصور الشامل لقضية القديم والجديد ، فإن «التفرد» الشخصى عند المتنبي كان يفرض «منهجاً» يوضح الناقد من خلاله تلك الخصائص الفنية واللغوية والنفسية التي جعلت من شعر ذلك الشاعر صوتاً متميزاً بين أصوات عصره ، يثير من الخصومة قدر ما يثير من الإعجاب . لكن المؤلف يبدأ

بما بدأ به الآمدى من عرض لأخطاء المتنبي ، مدافعاً عنه بما دافع به الآمدى من إيراد نماذج لما وقع فيه الأقدمون من أخطاء مماثلة ؛ إذ لا يخلو شاعر منها يكن مجيداً من بعض تلك الأخطاء والزلات . ثم يتبع هذا الدفاع ببيان «محاسن أبي الطيب» فيقدم «المختار من شعره» في أربعين صفحة كاملة بلا أدنى دراسة أو تحليل أو تعليق . ويعود فيعرض نماذج من «السخيف من شعره» ، ثم يدرس في باب طويل يقع في مائة وعشرين صفحة «ما ادعى على أبي الطيب فيه السرقة» .

و «الوساطة» عند الجرجاني تتخذ صورة «سليبة» لا يقصد فيها إلى بيان وجوه التفرد عند الشاعر بتحليل بعض نصوص من شعره ، بقدر ما تعرض لبعض ما في شعره من أخطاء ، معترفاً بها أحياناً ، أو معتذراً عنها - كما ذكرنا - بسوابق من القدماء والمحدثين ، ثم هر بعد ذلك يقول في القضية «بالتوقف» ؛ إذ لا سبيل إلى بيان وجه الحق فيما يعيبه العائون ويثنى عليه المادحون إلا الإحساس الشخصى الذى لا يمكن تعليقه : «.. وإنما أقصى ما عند عاينه وأكثر ما يمكن معارضه ، أن يقول : فيه جهامة سلبته القبول ، وكرازة نفرت عنه النفوس ، وهو خالٍ من بهاء الرونق وحلاوة المنظر وعذوبة المسمع ودماثة النثر ورشاقة المعرض ، قد حمل التعسف على ديباجته ، واحتكم العمل في طلاوته ، وخالف التكلف بين أطرافه ، وظهرت فجاجة التصنع في أعطافه ، واستهلك التعقيد معناه ، وقيد التوحيص مراده . وهذا أمر نستخبر به النفوس المهذبة وتستشهد عليه الأذهان المثقفة ، وإنما الكلام أصوات محلها من الأصماع محلّ النواظر من الأبصار ، وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن وتستوفى أوصاف الكمال ثم تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن والثام الحلقة وتناصف الأجزاء وتقابل الأقسام ، وهى أحظى بالحلاوة وأعلق بالنفس وأسرع بممازجة للقلب ، ثم لا تعلم - وإن قايست واعتبرت ونظرت وفكرت - لهذه المزية سبباً ، ولا لما خصت به مقتضياً ، ولو قيل لك كيف صارت هذه الصورة - وهى مقصورة عن الأولى في الإحكام والصناعة وفى الترتيب والصيغة وفيها يجمع أوصاف الكمال وينتظم أسباب الاختيار - أحلى وأرشق وأحظى وأوقع ؟ لأقت السائل مقام المتعنت المتجانف وردذته رد المستهيم الجاهل . ولكن أقصى ما فى وسعك وغاية ما عندك أن تقول : موقعه فى القلب ألطف وهو بالطبع أليق ، ولم تعد ، مع هذا الحال ، معارضا يقول لك : فما عبت من هذه الأخرى وأنى وجه عدل بك عنها ؟ ... وأنت تحيله على باطن تحصيله الضمائر . كذلك الكلام ، مشوره ومنظومه ، ومجمله ومفصله ، نجد منه المحكم الوثيق والجزل القوى والمصنع المحكك الموشح ، قد هذب كل التهذيب ، وثقف غاية التنقيف ، وجهه فيه الفكر وأنعب لأجله المخاطر حتى احتفى ببراءته عن المعائب واحتجز بصحته عن المطاعن ، ثم تجد لفؤادك عنه نبوة ، وترى بينه وبين ضميرك فجوة ...» (١)

الشعرية بما تتضمن من معنى وإحساس وصياغة. وهو يسخر من «المعنويين» الذين يردون ما يرون من جمال في بيت امرئ القيس :  
نصدّ وتبدى عن أسيل وتنقّ بناظرة من وحش وجرة مُظفل  
وبيت عدى بين الرقاع :

وكأنها بين النساء أعارها عينيهِ أحور من جاذر جاسم  
إلى ما في البيتين من نص على وحش وجرة وجاذر جاسم ، فيقول  
قوله المعروف : «... ولا تلتفتن إلى ما يقوله المعنويون في وجرة وجاسم ،  
فإنما يطلب به بعضهم الإغراب على بعض ! وقد رأيت ظباء جاسم فلم  
أرها إلا كغيرها من الظباء ، وسألت من لا أحصى من الأعراب عن  
وحش وجرة فلم يروا لها فضلاً على وحش صرية وغزلان بسطة ، وقد  
يختلف خلق الظباء وألوانها باختلاف المنشأ والموقع ، وأما العيون فقل أن  
تختلف ! »<sup>(١٦)</sup>

...

أما النقد النظري فقد غلبت على بعضه النظرة البلاغية التي توجه  
جُلَّ اهتمامها إلى «العبارة» وبنائها والتشبيه والاستعارة والكناية كأدوات  
بيانية داخل العبارة الواحدة ، دون نظر في الأغلب - إلى سياق مُمتدّ  
في نص أدبي كامل أو صورة فنية شاملة ، كالذي نراه عند عبد القاهر ،  
وغلب على بعضه «التقنين» المنطقي الآلي البالغ الإيجاز إلى حدّ  
الإخلال ، والالتفات في معظم الأحيان إلى معاني الشعر وأغراضه  
و «إفادته» دون عناية كبيرة بطبيعته ومقوماته الفنية .

ولعل خير نموذج مبكر لهذا الاتجاه هو «نقد الشعر» لقدماء بن  
جعفر . وقد نتجاوز عن تعريفه الشكلي المنطقي للشعر بأنه قول موزون  
مقفى يدل على معنى ونعته «مدحاً» مؤقتاً يهدف المؤلف منه إلى  
التفريق بين الشعر والنثر ، لكننا نواجه بعد ذلك هذه النزعة الشكلية  
المنطقية في أغلب ما يعرض المؤلف من قضايا الشعر والنقد . فالكتاب  
يدور بعد ذلك على ثلاث أفكار «محورية» ، هي تقسيمه «الحسابي»  
لعناصر الشعر إلى أربعة مفردة : اللفظ والمعنى والوزن والتقنية ، وأربعة  
مؤلفة هي : اثتلاف اللفظ مع المعنى ، واثتلاف اللفظ مع الوزن ،  
واثتلاف المعنى مع الوزن ، واثتلاف المعنى مع القافية . وبهذا «صارت  
أجناس الشعر ثمانية» ، وهي الأربعة المؤلفات البسائط التي يدل عليها ،  
والأربعة المؤلفات منها »<sup>(١٧)</sup>

ثم اقتباسه فكرة الحد الأوسط والفضائل الأربع - العقل والشجاعة  
والعدل والعفة . وأن الفضيلة وسط بين رذيلتين . من أفلاطون  
وأرسطو . بانياً عليها بصورة منطقية جافة كثيراً من أحكامه عن الصدق  
والكذب والمبالغة والاعتدال ومعاني المدح والهجاء والنسب وغيرها من  
الأغراض .

وهو - بعد أن يعدّد عناصر الشعر - يعود فيذكر «نعت» كل منها  
فلا يزيد أحياناً على بضع كلمات يسوق بعضها نماذج من الشعر يتحقق  
فيها ذلك النعت ، في رأيه ، دون أن يحلل هذه النصوص أو يعلق عليها  
أدنى تعليق بما يؤيد ما يراه . ومن ذلك قوله في نعت اللفظ : «أن يكون  
سهلاً مخرج الحروف من مواضعها ، عليه رونق الفصاحة مع الخلو

ومادام المؤلف قد ردّ أمر تفهيم الشعر إلى «الضمير» وحده - وهو  
يبدو هنا ضميراً في غاية التعسف ! - فقد قصّر وساطته بين الشاعر  
وخصومه على ما يمكن أن يُحتكم فيه إلى قاعدة ثابتة معروفة من  
العروض أو النحو أو الصرف أو غير ذلك مما يمكن أن يحكم به على  
«صحة» الكلام وسلامته .

وهكذا لا يظهر القارئ من دراسة الناقد لشعر المتنبي إلا بأحكام  
ونظرات جزئية ، في بعض كثير من الفطنة . كحديثه عن «حق» كبار  
الشعراء في الخروج أحياناً على قوانين اللغة والنحو المعروفة ، لكن المتنبي  
يظل لديه بعد تلك الدراسة الطويلة امتداداً لأبي تمام في بعض شعره ،  
أو لمسلم بن الوليد في جانب آخر : «... فإنك لا تدعى لأبي الطيب  
طريقة بشار وأبي نواس ، ولا منهاج أشجع والحري ، ولو أدعيتهم إنما  
كنت تخادع نفسك أو تباهت عقلك . وإنما أنت أحد رجلين : إما أن  
تدعى له الصنعة المحضة فتلحقه بأبي تمام وتجعله من حزبه ، أو تدعى له  
فيها شركاً وفي الطبع خطأ ، فإن ملت به نحو الصنعة فضل ميل صبرته في  
جنبه مسلم ، وإن وفرت قسطه في الطبع عدلت به قليلاً نحو البحرى .  
وأنا أرى لك - إذا كنت متوخياً للعدل مؤثراً للإنصاف - أن تقسم شعره  
فتجعله في الصدر الأول تابعا لأبي تمام ، وفيما بعده واسطة بينه وبين  
مسلم .»

وتتضمن هذه العبارات أحكاماً نقدية هامة لو كان الناقد قد غنى  
بتحقيقها من خلال دراسة «تاريخية» منهجية لشعر المتنبي لاستطاع أن  
يضعه في موضعه الصحيح من شعراء العصر ، ويميز بعد ذلك تفرد  
عنه بسمات فنية ونفسية خاصة به على أننا لا بد أن نذكر للجرحاني  
بالثناء والإعجاب عرضه لقضية القديم والجديد في ألفاظ اللغة وأساليب  
الشعر ، وموقفه «العصري» من هذه القضية ، وفطنته إلى ما يقع فيه  
الدارسون من خطأ . وما يفترون من ظلم للحديث حين يقبسونه دائماً  
إلى القديم . ولا يدبرونه في ذاته لينبئوا طبيعة الجديد فيه . وإن كان  
هو نفسه لم يغفل من هذا الخطأ في دراسته التطبيقية ! وهو يوجز  
القضية في عبارات من تلك العبارات الذكيّة المحكّمة التي تصادفها كثيراً  
مشوّرة هنا وهناك عند هؤلاء النقاد ، فيقول إن الناقد لا ينبغي أن يقبس  
أشعار المحدثين إلى أشعار الأوائل وما تقوم عليه من «جزالة وورصانة»  
وألفاظ ذات إيقاع خاص : «... فلما ضرب الإسلام بحجرانه .  
واتسعت ممالك العرب ، وكثرت الخواضر ، ونزعت البوادي إلى  
القرى : وفشا التأديب والتطرف . اختار الناس من الكلام آتية  
وأسهله . وعمدوا إلى كل شيء ذي أسماء كثيرة فاختروا أحسنها سمياً ،  
وألفوها من القلب موقعا ، وإلى ما للعرب فيه لغات فاختروها على  
أسلسها وأشرفها ... وأعانهم على ذلك لين الحضارة وسهولة طباع  
الأخلاق . فانتقلت العادة وتغير الرسم .. وترققوا ما أمكن ، وكسوا  
معانيهم ألطف ما سح من الألفاظ . فصارت إذا قيست بذلك الكلام  
الأول يتبين فيها اللين فبطن ضعفاً ، فإذا أفرد عاد ذلك اللين صفاء  
ورونقا . وصار ما تحبّله ضعفاً رشاقاً ولطفاً ..»<sup>(١٨)</sup>

ومن نظرائه التي تقترب من «التصور الكلي» للموضوع رأيه في  
قضية اللفظ والمعنى ووقوفه إلى جانب اللفظ ، الذي يعنى عنده الصورة

من البشاعة . ثم يعقب ذلك بما يدل على أن تلك النصوص قد لا يتحقق فيها من صفات الشعر إلا ذلك النعت ، فاصلا بين عناصر الشعر على هذا النحو العجيب : « وإن خلت من سائر النعوت للشعر ! » (٨) ومن بين ما استشهد به على نعت اللفظ بيتان للشماخ يصف فيها هنيق الحمار :

إذا رجّع التعشير ردّا كأنه بناجذه من خلف قارحه شج  
بعيد من التطريب ، أولى نهاقه سحيل ، وأخراه خفيّ الخشرج  
وما أضن أن ألفاظ البيتين فيها ما أوردهما المؤلف من أجله من « السباحة والخلو من البشاعة » . ولعلّ الشاعر قد اختار ألفاظه فيها وبني عباراتها لتناسب هذا الصوت الخاص ، وهو أمر لم يلتفت إليه أغلب النقاد في حكمهم على إيقاع الشعر الذي يتوقعون أن يكون دائما « كثير الماء حسن الرواء » . مهما تكن طبيعة الموضوع والتجربة . ومهما يكن من خلافنا مع الناقد في بعض ما استشهد به ، فإنه لم يبين معنى « السباحة » و « البشاعة » و « رونق الفصاحة » ، وهي كلها ذات دلالات انطباعية عامة ، وفصل - كما ذكرنا - بين عناصر العبارة الشعرية متحدثا عن إحداها وإن لم يتحقق للنص غيرها من العناصر .

ثم يقول في « نعت الوزن » : « أن يكون سهل العروض » متبعا ذلك بالعبارة السابقة : « من أشعار يوجد فيها ، وإن خلت من أكثر نعوت الشعر » (٩) وهكذا تكون « سهولة العروض » عنده النعت الأوحد لموسيقى الشعر وأوزانه ، ولا يزيد على هذا إلا أن يورد عدة نماذج من مقطوعات على أوزان مختلفة منها السريع ومجزوء الكامل والرملي ، دون أن يعنى ببيان « سهولة العروض » فيها . ثم يمضى في الحديث بعد تلك النماذج عن الوزن فيحدث حديثا يسيرا عن بعض سماته الشكلية كالنصنيع والتقسيم .

ويقول في نعت القوافي : « أن تكون عذبة الحرف ، سلسلة المخرج ، وأن تقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها » يريد التصريح . فإن المجيدين من الفحول والشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك ولا يكادون يعدلون عنه ، وربما صرّعوا أحيانا أخرى من القصيدة بعد البيت الأول ، وذلك بكون من اقتدار



الشاعر وسعة بصره . ثم يسوق نماذج كثيرة مفردة لهذا التصريح دون تعليق (١٠)

ورأيه في المديح يقوم على ما ذكره عن الفضائل الأربع ، وهو في هذا يرى أن الشاعر ينبغي أن يمدح بها مجتمعة كلما استطاع ، فإذا أجاد في المديح ببعضها لم يكن محطّا بل كل « مقصرا » : « .. مثل أن يصف الشاعر إنسانا بالجود الذي هو أحد أقسام العدل وحده ، فيفرق فيه ويفتن في معانيه ، أو بالنجدة فقط ، فيعمل فيها مثل ذلك ، أو بهما . أو يقتصر عليها دون غيرها ، فلا يسمى محطّا ؛ لإصابته في مدح الإنسان ببعض فضائله ، لكن يسمى مقصرا عن استعمال جميع المديح ؛ فقد وجب أن يكون على هذا القياس المصيب من الشعراء ، من مدح الرجال بهذه الخلال لا غيرها ، والبالغ في التجريد إلى أقصى حدوده من استوعبها ولم يقتصر على بعضها » . ويقول في موضع آخر « ومن الشعراء أيضا من يفرق في المديح بفضيلة واحدة أو اثنتين فيأتي على آخر ما في كل واحدة منها أو أكثر ، وذلك إذا فعل مسبب به الغرض في الوقوع على الفضائل ، ومقتصر عن المديح الجامع لها ، لكنه يجوز المديح كلما أغرق في أوصاف الفضيلة وأتى بجميع خواصها أو أكثرها ... » (١١)

وستفصل القول بعد في هذا الرأي ونعلله ، وحسبنا الآن أن نشير إلى ما فيه من تجاهل لاختلاف الشخصيات الإنسانية من ناحية ، واختلاف إحساس الشعراء بتميز ممدوحهم وتفردهم بصفات خاصة من ناحية أخرى .

وفي حديث قدامة عن الرذائل يجعل الذم بإحداها نقيض نظيرتها من الفضائل ، مطبقا ذلك على نحو آلى تعليمي مقتضب . فلهجاء عنده نقيض المديح ، والسبيل إلى معرفة وجهه سهلة قياسا على ما تقدم في باب المديح وأسبابه : « إذ كان الهجاء ضد المديح ، فكما كثرت أضداد المديح في الشعر كان أهجى له ... » . وهو بهذا يسقط كثيرا من ألوان الهجاء البارع أو الطريف أو الساخر أو « الكاريكاتوري » لموقف أو صفة أو شخصية مما يركز الشاعر فيه على جانب واحد ، ويرى فيه الموقف والشخصية من زاوية رؤية خاصة .

على أن أعجب ما في طريقته هذه رأيه في المرائي ، وقوله : « ليس بين المرية والمدحة فصل إلا أن يذكر في اللفظ ما يدل على أنه لخالك ، مثل « كان وتولى » وقضى نحبه وما أشبه ذلك » . وهذا ليس يزيد في المعنى ولا ينقص منه ، لأن تأييد الميت إنما هو بمثل ما كان يمدح في حياته ، وقد يفعل في التأييد شيء ينفصل به لفظه عن لفظ المديح بغير « كان » وما جرى مجراها ، وهو أن يكون الحى بوصف بالجود ، فلا يقال « كان جوادا » ولكن يقال « ذهب الجود » أو « فن للجود بعده » أو ليس الجود مستعملا مذتولا « وما أشبه هذه الأشياء » (١٢) وهذا قول يثير الشك في أن يستحق مثل هذا المؤلف صفة الناقد ، ولو جاء في بعض آرائه النظرية بشيء من الصواب ، إذ كيف يغفل ناقد عن الجيد من الرثاء وما يصف من لوعة الفقد الفردي وما يتضمن من رمز إلى الفقد والفتنة الإنساني العام وما قد ينتهي فيه الشاعر من نظرات فلسفية في الكون والحياة ، فيجعل مجرد مدح مسبق بما يدل على أنه لخالك ! . ثم يتبع ذلك بآراء قد يصح بعضها ولكن في بعضها نزعة تقنية تعليمية غريبة ، كقوله :



ومن أمثلة الخلاف بين النظرية والتطبيق ، وقصور هؤلاء النقاد عن التمييز بين الجيد والردئ من الشعر ، ثناء عبد القاهر على أبيات أخرى متكلفة ومصنوعة : « وما هو خليق بأن يوضع في منزلة هذه القطعة (إشارة إلى قطعة شعرية سابقة) ويلحق بها في لطف الصنعة قول أبي هلال العسكري<sup>(١١)</sup> :

ومعز قال الإله لوجهه كن فتنة للعالمين فكانه  
زعم البنفسج أنه كعذره حسناً ، فسلوا من قفاه لسانه !  
لم يظلموا في الحكم إذ مثلوا به فلشد ما رفع البنفسج شأنه !  
ويعجب مرة أخرى بقول الشاعر يصف فرساً أغرَّ عجلاً :

فكأنما لطم الصباح جبينه فافتص منه وخاض في أحشائه  
وقول الشاعر<sup>(١٢)</sup>

أنتى تؤنسى بالبكا فأهلاً بها وبسأنبيها  
فقلت ، وفي قولها حشمة أتبكي بعين ترائي بها ؟  
فقلت إذا استحسنت غيركم أمرت الدموع بتأديها  
ويعلق عبد القاهر على الأبيات بقوله إن هذا المعنى جاء بهذه  
الصفة في أعجب صورة وأظرفها !

ومنه في حديثه عن الجناس مقارنته بين بيت أبي تمام<sup>(١٣)</sup> :

ذهب بمذهبه السباحة والنوت  
فيه الظنون : أمذهب أم مذهب ؟

وبنت لشاعر آخر :

ناظره فلما جنى ناظره أو دعاني أمت بما أودعاني  
وتعليقه بقوله « وإذا نظرت إلى تجنيس أبي تمام أمذهب أم  
مذهب ) استضعفته ، وإلى قول المحدث استحسنه ، ولم تشك بحال أن  
ذلك لم يكن لأمر يرجع إلى اللفظ ، ولكن لأنك رأيت الفائدة ضعفت  
في الأول وقويت في الثاني ، وذلك أنك رأيت أبا تمام لم يزدك بمذهب  
أو مذهب على أن أسمعك حروفاً مكررة ولا تجد لها فائدة - إن وجدت -  
إلا متكلفة متحيلة ، ورأيت الآخر قد أعاد عليك اللفظة كأنه يمدحك  
عن الفائدة ، وقد أعطاها ، ويوهمك أنه لم يزدك - وقد أحسن الزيادة  
ووقاها » .

وعار الناقد الحديث كيف يوفق بين بعض ما جاء في كلام عبد  
القاهر عن الصورة الشعرية من نظرات ذكية سليمة ، وإعجابه بهذا  
الجناس الشكل المصنوع الذي قضى في النهاية - مع غيره من المحسنات  
ووجوه الصنعة - على الشعر العربي في العصور المتأخرة . ويزيد عجب  
الناقد الحديث إذ يرى أن هذا البيت مسبوق عند قائله بيت آخر يشير فيه  
على هذا النحو من التجنيس المسجوع إلى غلام يبيع القرائي . « وهو نوع  
من الخبز بالسمن واللبن » :

قلت للقلب : مادهاك ؟ أجبتني قال لي : باع القرائي قراني .  
ونصادف مثل هذا التناقض والعجز عن تذوق الشعر تذوقاً سليماً عند

« .. فإنه ليس من إصابة المعنى أن يقال في كل شيء الميت بأنه يبكي  
عليه ، لأن من ذلك ما إن قيل إنه يبكي عليه لكان سيئةً وعيباً لاحقين  
له . فمن ذلك مثلاً إن قال قائل في ميت (بكنتك الخليل) إذ لم تجد لها  
فارساً مثلك » كان مخطئاً ، لأن من شأن ما كان يوصف في حياته بكده  
إياه أن يذكر اغتياباً بموته ، وما كان في حياته يوصف بالإحسان إليه أن  
يذكر اغتياباً بوفاته ، ومن ذلك إحسان الجناس في مرثيتها صخرًا ،  
وإصابة المعنى حيث قالت تذكر اغتياب « حذفة » فرس صخر بموته :  
فقد فقدتلك حذفة فاستراحت فليت الخيل فارسها يراها  
ولو قالت : فقدتلك حذفة فبكت لأخطأت »

ونحن نتفق مع المؤلف في أنه لا ينبغي أن يقال « في كل شيء » تركه  
الميت إنه يبكي عليه ، فإن في ذلك إسرافاً عاطفياً وصنعة بيانية تخرج  
الرائء عن طبيعته النفسية والفنية السليمة ، أما أن يجعل ذلك قانوناً لا بد  
أن يتبع ، ضارباً المثل ببيت واحد من الشعر فلون من التزعة التعليمية  
التي تتجاهل كثيراً من مقومات الشعر الفنية في سبيل إرساء قاعدة  
محدودة ، كما سنفصل الأمر بعد عن تلك التزعة . وما أبدع قول مالك  
بن الربيع التيمي في رثائه نفسه وإشارته إلى « انكسار » جواده ، مخالفاً  
تلك القاعدة الضيقة :

وأشقر محزون يحز عناناه  
إلى الماء .. لم يترك له الدهر ساقياً !

وهذه النظرة الذهنية الخفض ، العاقلة عما في القصد من مشاعر  
إنسانية خاصة وعامة ، هي مجازاة لبعض واقع الشعر العربي من ناحية ،  
وقصور من هؤلاء النقاد ، من ناحية أخرى ، عن تذوق الشعر وإدراك  
أساليبه وصوره وموسيقاه إدراكاً يقوم على الحس الدقيق واللفظة الواعية  
لما يتميز به الشعر من سمات فنية خاصة به ، نعبّر عن « وجدان »  
الشاعر ، وتنفيذ إلى « وجدان » المتلقى دون أن يكون هدفها الأول  
« الإفادة » ونقل « المعنى » . ويبدو هذا القصور في أوضح صورة حين  
يتجاوز هؤلاء النقاد الحديث النظري إلى الاستشهاد ببعض نصوص  
يعجبون بها كل الإعجاب ، وهي في حقيقتها نظم بين الرداءة والصنعة  
والتكلف . ولا يسلم عبد القاهر من ذلك ، على كثرة ما يورد من آراء  
ذكية جزئية حول عناصر العبارة الأدبية ، فيقول مثلاً - في معرض  
الحديث عن الكناية<sup>(١٤)</sup> : « .. فهذه الصنعة في طريق الإثبات هي نظير  
الصنعة في المعاني إذا جاءت كتابات عن معاني أخرى ، نحو قوله :

وما بك في من عيب فاني جبان الكلب ، مهزول الفصيل  
فكما أنه من فاخر الشعر وما يقع عليه الاختيار ، لأنه أراد أن يذكر  
نفسه بالتقري والضباقة ، فكفى عن ذلك يحجن الكلب ومزال الفصيل ،  
وترك أن يصرح فيقول : قد عرفت أن جنائي مألوف ، وكلبي مؤدب لا  
يهر في وجوه من يغشاني من الأضياف ، وأني أنحر المثالي من إبلى وأدع  
فصاحاً هزلي .. »

ومع غلبة التزعة التعليمية على هذا الشرح ، يعجب المدارس إذ  
ينسب عبد القاهر هذا البيت المنظوم إلى « فاخر الشعر » ، وما يقع عليه  
الاختيار !

ابن طباطبا صاحب عبار الشعر في حكمه على قصيدة طويلة للأعشى ، يتضمن جانب منها صورة من أبدع مارسم الجاهليون لمصارع الحيوان ويصف مهارة خرجت ترتعى ليجتمع في ضرعها شيء من لبن ترضع به صغيرها الذي تركته بمأمن ، ثم عادت لترضعه فلم تجد منه إلا قطعا من الجلد وأثارا من الدماء :

فانصرفت والهاً لكل على عجل كل دهاها ، وكل عندها اجتماعا

فإذا بكلاب الصياد لها بالمرصاد ، وإذا هي بعد لحظات بقايا أظلاف وأمعاء ! ويقدم المؤلف القصيدة بقوله (١٧) : « ومن الأشعار الغثة الألفاظ ، الباردة المعاني ، المتكلفة النسيج القلقة القوافي ، المضادة للأشعار التي قدمنها قول الأعشى ... » ثم لا يرضى من القصيدة إلا عن أبيات ستة مفردة يتبعها بقوله : « وفيها خلل ظاهر ، ولكنها ، بالإضافة إلى سائر الأبيات ، نغية بعيدة عن التكلف ثم يقول بعد أن يسوق مقطوعة أخرى للأعشى : « فتل هذا الشعر وما شاكلة يصدئ الفهم ويورث الغم ، لا كما يحلو الهم ويشحد الفهم من قول أحمد بن طاهر ... وأبيات أحمد بن طاهر التي يعجب بها المؤلف كل هذا الإعجاب هي من المديح التقليدي القائم على التشبيه المصنوع الذي يلتزم فيه المؤلف صيغة تعبيرية واحدة في كل أبياته :

إذا أبو أحمد جادت لنا يده لم يحمد الأجودان : البحر والمطر وإن أضاء لنا نور بفرته تضاء الأنوران : الشمس والقمر وإن مضى رأيه أو جد عزمته تأخر الماضيان : السيف والقدر ! ومن نماذج الإعجاب بهذا الشعر الذهبي المصنوع الذي كان قد بدأ « يغزو » الشعر العربي حينذاك تعليق صاحب الوساطة على قول الشاعر :

والورد فيه كأنما أوراقه نزع ، ورد مكانهن حدود

بقوله : « .. فلم يزد على ذلك التشبيه المجرد ، لكنه كساه هذا اللفظ الرشيق ، فإذا قيسه إلى غيره وجدت المعنى واحدا ، ثم أحسست في نفسك عنده هزة ووجدت طربة تعلم لها أنه انفراد بفصيلة لم يتأخر فيها » .

• • •

وقد عُرِف عبد القاهر عند الدارسين المحدثين بقوله في « النظم » ، ورأى فيه كثيرون إدراكاً واعياً لما بين اللفظ والمعنى في العبارة الأدبية من تلاحم عبر عنه أحيانا بـ « الصورة » كما يعبر النقاد المحدثون .

ويجدر بنا قبل الحديث عن آراء عبد القاهر في النظم - أن نذكر حقائق ثلاثاً لابد من ذكرها لكي نضع آراءه في موضعها الصحيح من النقد الأدبي .

فكتاب عبد القاهر « دلائل الإعجاز » كتاب أقرب إلى البلاغة منه إلى النقد . ولا نريد أن نفيض هنا في تعريف البلاغة وحدودها ، فمما لاشك فيه أن البلاغة العربية تتناول « مسائل » جزئية في تركيب العبارة ودلالاتها وما بها من مجاز أو حقيقة . . . نطل « أدوات » يستعين بها الناقد في التدقيق والتحليل والتفسير ، لكنها تبقى قاصرة - في ذاتها - عن تقديم صورة كاملة للعناصر الفنية في النص الأدبي وتقويمه تقويماً شاملاً .

والحقيقة الثانية التي نود أن نذكرها تأكيداً لهذا الرأي أن عبد القاهر - كمادة البلاغيين ، والنحاة أيضاً - يسلك مسلكاً تعليمياً غايته « الإقحام » ، فيضرب لآرائه أمثلة مصنوعة توازي أمثلة التحويين المعروفة في مثل قولهم « ضرب زيد عمرا » كما في قوله مثلاً (١٨) : « واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو ، وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه التي نهجت ، فلا تزيع عنها ، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها ، وذلك أنا لا نعلم شيئاً يتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه ، فينظر في الخبر إلى الوجوه التي تراها في قولك : زيد منطلق ، وزيد ينطلق ، وينطلق زيد ، ومنطلق زيد ، وزيد المنطلق ، والمنطلق زيد ، وزيد هو المنطلق ، وزيد هو منطلق . »

وكذلك أمثلته في حديثه عن الاستعارة : « فالاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشيء فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره ونجى إلى الاسم المشبه به فتعبره المشبه ونجيه عليه . تريد أن تقول : رأيت رجلاً هو كالأسد في شجاعته وقوة بطشه سواء ، فتدع ذلك وتقول : رأيت أسداً ! » (١٩)

وهذه النماذج التعليمية الموضوعية تزيد من شعور الدارس الحديث بالهوة بين النظرية والتطبيق عند هؤلاء النقاد ، وتثير شكه فيما يقصدون بكثير من آرائهم النظرية الموجزة .

ويؤكد هذا الشك الحقيقة الثالثة التي نود أن نشير إليها وهي أن آراء عبد القاهر في النظم مبعثرة في أثناء كتابه حتى ليعسر على الدارس لم أشأتها إلا بكثير من الجهد والتنظيم وإسقاط بعض ما قد يعارض نظرة المؤلف العامة إلى الموضوع ، من آراء جزئية في مواضع متفرقة من الكتاب .

ونقوم فكرة النظم - كما يتضح من النص السابق وكثير من نصوص الكتاب الأخرى - على أن كل ما في العبارة الأدبية من ضروب البيان راجع إلى قوانين النحو . وواضح أن المؤلف يتوسع في معنى النحو إلى مباحث بلاغية يتداخل فيها علم النحو ببعض جوانب من البلاغة ، وهو يتداخل قائم مشروع ، لكن هذا المفهوم الواسع يظل مع ذلك قاصراً عن أن يحيط بكل مقومات النص الأدبي ، إذ يظل - كما ذكرنا - مقيداً بالنظر في العبارة ، فلا يدرس النص الأدبي الكامل ، وما يتضمن من عناصر خارجة على هذا المفهوم ، كالتخيال والإيقاع والتماثل والتضاد والمجانسة ، والمجاز والحقيقة ، في إطار أوسع من إطار التشبيه والاستعارة والكناية . لذا يضطر المؤلف في حديثه عن الاستعارة إلى شيء غير قليل من التعسف ليدخلها في معاني النظم (٢٠) : « فإن قيل قولك «إلا النظم» يقتضي إخراج ما في القرآن من الاستعارة وضروب المجاز من جملة ما هو معجز به ، وذلك ما لا مستساغ له ، قيل : ليس الأمر كما ظننت ، بل ذلك يقتضي دخول الاستعارة ونظائرها فيما هو به معجز . وذلك لأن هذه المعاني التي هي الاستعارة والكناية والتخييل وسائر ضروب المجاز من بعدها من مقتضيات النظم ، وعنهما يحدث وبها يكون ، لأنه لا يتصور أن يدخل شيء منها في الكلام وهي أفراد لم يتوخ فيها بينها حكم من أحكام النحو . فلا يتصور أن يكون ههنا فعل أو اسم قد دخلته الاستعارة من دون أن يكون قد ألف مع غيره ، أفلا ترى أنه قدّر في

وتوحي على الجملة وجها من الوجوه التي يقتضيها علم النحو . أفلا ترى أن أول شيء يروى منها قوله « هو المرء أبدت له الحادثات » ثم قوله « تنقل في خلق مؤدد » بشكير المؤدد وإضافة الخلقين إليه ، ثم قوله « فكالسيف » وعطفه بالقاء مع حذفه المبتدأ ، لأن المعنى لا محالة : فهو كالسيف ، ثم تكريره الكاف في قوله « وكالبحر » ، ثم أن قرن إلى كل واحد من التشبيهين شرطاً جوابه فيه ، ثم أن أخرج من كل واحد من الشرطين حالاً على مثال ما أخرج من الآخر ، وذلك قوله « صارخاً هناك » و « مستثياً » هنا . لا ترى حسناً تنسبه إلى النظم ليس سببه ما عذدت أو في حكم ما عذدت ، فأعرف ذلك « ونصادف كثيراً من أمثال هذا التحليل الذكي في ثانيا الكتاب ، ويقترن فيه عبد القاهر من بعض مناهج النقد الحديث ، لكنه يظل مع ذلك محصوراً في تلك النصوص الجزئية من ناحية ، وفي مفهومه النحوي الذي لا يشمل رغم سعة كل عناصر النص من ناحية أخرى .

ولو بدا لنا نقد حديث أن يحلل أبيات البحري سواء أعجب بها إعجاب عبد القاهر أم لم يعجب - فلعلة يلتفت إلى ما لم يشأ أن يلتفت إليه عبد القاهر لحرصه على أن يرد كل عناصر النص إلى النظم . فبيري التناسب في اللفظ والتضاد في المعنى في قول البحري « من قد نرى .. لما إن رأينا » والجناس والتعهد للقافية في قوله « ضرائب .. ضريباً » والتشابه في بناء العبارة - لا من حيث صورتها المقائمة على مفعول به وصفة - بل من حيث إيقاعها في قوله « عزمًا وشبكًا ورأيا صليبا » و « سماحاً مرجى وبأساً مهيا » وفي تردد حرف السين في « خلق مؤدد سماحاً مرجى وبأساً مهيا » وفي توازن الإيقاع بين شطري البيت الأخير ، وقد ألم به عبد القاهر ولم يفصح عنه :

فكالسيف إن جثته صارخا وكالبحر إن جثته مستثيا  
وقد يكون للنقاد الحديث رأى خاص في التشبيه المستهلكين في هذا البيت ، وقد يرى أن هذا التوازن قد جعلها غير مقصودين لذاتها فأخرجها عن طبيعة التشبيه الذي تطلب فيه الجودة والابتكار .

والحق أن هؤلاء النقاد - سواء منهم أصحاب الدراسات النظرية ومن عُنوا بالتطبيق - لم يلتفتوا إلى موسيقى الشعر وإيقاعه بعيداً عن مجرد الوزن العروضي ، وإن كانوا قد عبروا عن « إحساسهم » ببعض جوانب من هذه الموسيقى تعبيراً انطباعياً لا يبين طبيعتها ولا يحلل عناصرها ولا يقارن بينها وبين ألوان أخرى من الموسيقى والإيقاع ، كفولهم « رصين أو جزل أو كثير الماء أو حسن الرواء » . وقد تحدث قدامة عن نعت الوزن - على عادته في سائر النعوت - حديثاً شديداً الإيجاز فقال - كما ذكرنا - « أن يكون سهل العروض » دون أن يحفل ببيان مفهوم هذه السهولة أو يفكر أن هناك ضروباً أخرى من العروض تفتضي فيها طبيعة التجربة والشعور شيئاً آخر غير السهولة - وهو حين يتحدث عن « عيوب الوزن » لا يتجاوز الشكل العروضي إلى الموسيقى الداخلية أو إيقاع العبارة الشعرية أو الإيقاع العام للقصيدة وتطورها أو اختلافها أو ثباتها من صورة إلى أخرى ، فيقول (٢١) :

« من عيوبه الخروج عن العروض ، وقد تقدم من استقصى هذه الصناعة ، إلا أن من عيوبه التخلع ، وهو أن يكون قبيح الوزن ، قد

اشتمل » من قوله تعالى « واشتمل الرأس شيباً » ألا يكون الرأس فاعلاً له ، ويكون « شيباً » منصوباً عنه على التمييز ، لم يتصور أن يكون مستعاراً ، وهكذا السبيل في نظائر الاستعارة ، فأعرف ذلك .

وكذلك « بتعسف » فيدخل الجناس والسجع في معاني النظم ، فإذا أشار إلى شيء مما يتصل باللفظ من صفات لا تتصل بدلالته ومعناه - والألفاظ عنده خدم للمعاني - حاول أن يردّها إلى شيء من المعنى ، فيقول عن الجناس والسجع (٢٢) : « .. ومن هنا رأيت العلماء يذمون من يحمله تطلب السجع والتجنيس على أن يضام لها المعنى ويدخل الخلل عليه من أجلها ، وعلى أن يتعسف في الاستعارة بسببها ويركب الوعورة ويسلك المسالك المجهولة ، كالذي صنع أبو تمام في قوله :

سيف الإمام الذي سمته هيبته لما تحرم أهل الأرض محترماً  
قرن بقرآن عين الدين ، واشترت بالأشترين عيون الشرك فاصطلمها

ويصنعه المتكلمون في الأسجاع ، وذلك أنه لا يتصور أن يجب بها ومن حيث هما ، فضل » (٢٣) . ولا شك أن الناقد مصيب فيما رأى من رأى في عبث أي تمام اللفظي ، لكنه يزيد إلحاحه على ربط الجناس والسجع بالمعنى تأكيداً في « أسرار البلاغة » فيقول : « .. وعلى الجملة فإنك لا تجد تجنيساً مقبولاً ، ولا سجعاً حسناً ، حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه ، وساق نحوه ، وحتى تجده لا تبتغي به بدلاً ولا تجد عنه جواً . »

وقد رأينا كيف قارن بين بيت أبي تمام وقوله الشاعر ناظره فيما يجري ناظره » بقوله « .. لم تشك بحال أن ذلك لم يكن لأمر يرجع إلى اللفظ ، ولكن لأنك رأيت الفائدة ضعفت في الأول وقويت في الثاني » .

والناقد - وقد حصر نفسه في نطاق المفهوم النحوي الواسع للنظم - يغفل في تحليله بعض النصوص مقومات لا تدخل في ذلك المفهوم من عناصر الجناس والمفارقة وتماثل الحروف وتضادها ، ونعاقب السكّنات والمذات وغير ذلك مما يكون « إيقاع » الشعر - داخل الوزن العروضي - بل ينكر أن يكون لهذه العناصر أي فضل فيما يرى في النص من جمال . من ذلك تحليله لأبيات للبحري - على ما في ذلك من فطنة ودقة حسنة لغوى شأنه في سائر تحليله (٢٤) . « .. فإذا رأيتك قد ارتخت واهترزت واستحسنت ، فانظر إلى حركات الأربعة مم كانت ؟ وعند ماذا ظهرت ؟ فإنك ترى عياناً أن الذي قلت كما قلت . اعمد إلى قول البحري :

بلونا ضرائب من قد نرى لما إن رأينا للفتح ضريباً  
هو المرء أبدت له الحادثات عزمًا وشبكًا ورأيا صليبا  
تنقل في خلق مؤدد سماحاً مرجى وبأساً مريراً  
فكالسيف إن جثته صارخا وكالبحر إن جثته مستثيا

فإذا رأينا قد راقتك وكثرت عندك ، ووجدت لها اهتزازاً في نفسك ، فعُدْ فانظر في السبب ، واستقص النظر ، فإنك تعلم ضرورة أن ليس إلا أنه قدّم وأختر ، وعرف ونكر ، وحذف وأضمر وأعاد وكرر ،

أفرط في تزجيفه وجعل ذلك بنية للشعر كله حتى ميّله إلى الانكسار وأخرجه من باب الشعر الذي يعرف الشاعر له صحة وزنه في أول وهلة .  
أما القرطاجي فقد تجاوز قليلا هذا النظر الشكلي إلى الوزن فرأى أن بعض الأوزان أصلح لبعض « أغراض الشعر » من أوزان أخرى ، وأن بعضها ذو خصائص عامة في إيقاعه فقال (٢٥) : « ومن تتبع كلام الشعراء في جميع الأعاريف وجد الكلام الواقع فيها يختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان . ووجد الافتنان في بعضها أعم من بعض . فأعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط ويتلوها الوافر والكامل . ومجال الشاعر في الكامل أفسح منه في غيره . ويتلو الوافر والكامل عند بعض الناس الخفيف . فأما المديد والرمل ففيها لين وضعف . . فأما السريع والرجز ففيها كزازة . فأما المتقارب فالكلام فيه حسن الاطراد الا أنه من الأعاريف الساذجة المتكررة الأجزاء . . فأما المضارع ففيه كل قبيحة ، ولا ينبغي أن يعد في أوزان العرب . . فالعروض الطويل تجد فيه أبدا بهاء وقوة ، وتجد للبسيط سبابة وحلاوة ، وتجد للكامل جزالة وحسن اطراد ، وللخفيف جزالة ورشاقة ، وللمتقارب سبابة وسهولة ، وللمديد رقة ولينا مع رشاقة ، وللرمل لينا وسهولة . ولما في المديد والرمل من اللين كانا أليق بالرواء وما جرى مجراه منها بغير ذلك من أغراض الشعر » .

وهذا الرأي - كما هو واضح - لا يتجاوز النظر في الوزن كتركيب عروضي إلى موسيقى الشعر القائمة على بناء العبارة وإيقاع ألفاظها واختلاف مخارجها وتتابع سكناتها وحركاتها ومداتها وغير ذلك . على أنه مع ذلك ينطوي على إحساس عام بموسيقى الأوزان قد يصح أحيانا الكنه لا بطرد حتى في القصيدة الواحدة من الوزن الواحد .

أما عبد القاهر - وهو البلاغي الفقيه - فقد كان منطلقه في دراسته بيان وجوه الإعجاز في القرآن ، فوجد لهذا حرجا - حتى في تحليله للنص الشعري - في أن ينسب بعض وجوه البلاغة إلى مواقع الحركات والسكنات ومخارج الحروف ، إذ يقود ذلك إلى إثبات الإعجاز للألفاظ دون دلالاتها ومعانيها (ومن هذا الذي يرضى من نفسه أن يزعم أن البرهان الذي بان لهم والأمر الذي بهرهم والهيئة التي ملأت صدورهم والروعة التي دخلت عليهم فأزعجتهم ، حتى قالوا : « إن له حللاوة ، وإن عليه لطلاوة وإن أسفله لممدق وإن أعلاه لمشمع » إنما كان لشيء راعهم من مواقع حركاته ومن ترتيب بينها وبين سكناته ، أو لفواصل في أواخر آياته ؟ من أين تليق هذه الصفة وهذا التشبيه بذلك ؟ ... وينبغي أن تكون موازنتهم بين بعض الآي وبين ما قاله الناس في معناها ، كموازنتهم بين « ولكم في القصاص حياة » وبين « قتل البعض إحياء للجميع » خطأ منهم ، لأننا لا نعلم لحديث التحريك ما يريده الناس إذا وازنوا بين كلام وكلام في الفصاحة والبلاغة ودقة النظم وزيادة الفائدة (٢٦) .

والناقد الحديث لا يرى حرجا في أن ينسب بعض وجوه البلاغة في القرآن الكريم إلى سكناته وحركاته وبناء عباراته وفواصله ، فهي كلها مقومات للبلاغة والبيان إلى جانب المقومات التي لا يجد عبد القاهر حرجا في الحديث عنها .

ويبدو حرص عبد القاهر على تجنب الخوض في أمر الإيقاع والسكنات والحركات وغيرها في تحليله للآية الكريمة « وقيل يا أرض ابلعي ماءك ويا سماء أقملي وغيض الماء واستوت على الجودي وقيل بعدا للقوم الظالمين » . وهو تحليل يعد نموذجا لفطنته وحسنه اللغوي الدقيق من ناحية ، وقصور فكرة « النظم » عنده عن استيعاب كل المقومات البيانية للنص من ناحية أخرى : « .. وهل تشك إذا فكرت في قوله تعالى .. فتجلى لك منها الإعجاز وبهرك الذي بهرك وتسمع ، أنك لم تجد ما وجدت من المزية الظاهرة والفضيلة القاهرة ، إلا لأمر يرجع إلى ارتباط هذه الكلم بعضها ببعض ، وأن لم يعرض لها الحسن والشرف إلا من حيث لاقت الأولى بالثانية والثالثة بالرابعة ؟ وهكذا ، إلى أن تستقر بها إلى آخرها ، وأن الفضل نتائج ما بينها وحصل من مجموعها ؟ . إن شككت فتأمل : هل ترى لفظة منها بحيث لو أخذت من بين أخواتها وأفردت لأدت من الفصاحة ما تؤديه ، وهي في مكانها من الآية ؟ قل « ابلعي » واعتبرها وحدها ، من غير أن تنظر إلى ما قبلها وإلى ما بعدها . وكذلك فاعتبر سائر ما يليها . وكيف بالشك في ذلك ومعلوم أن مبدأ العظمة في أن تؤدبت الأرض ثم أمرت ، ثم في أن كان النداء ب « يا » دون « أي » نحو يا أيها الأرض ، ثم إضافة الماء إلى الكاف دون أن يقال « ابلعي الماء » ثم أن أتبع نداء الأرض وأمرها بما هو من شأنها ، نداء السماء وأمرها كذلك بما يخصها ، ثم أن قيل « وغيض الماء » فجعل الفعل على صيغة « فُعل » الدالة على أنه لم يغض إلا بأمر أمر وقدرة قادر ، ثم تأكيد ذلك وتقريره بقوله تعالى « وقضى الأمر » ثم ذكر ما هو فائدة هذه الأمور وهو « واستوت على الجودي » ثم إضمار السفينة قبل الذكر ، كما هو شرط الفخامة والدلالة على عظم الشأن ، ثم مقابلة « قيل » في الخاتمة ب « قيل » في الفاتحة . أفترى لشيء من هذه الخصائص التي تملؤها بالإعجاز روعة تعلقا باللفظ من حيث هو صوت مسموع ، وحروف تتوالى في النطق ؟ أم كل ذلك لما بين معاني الألفاظ من الاتساق العجيب (٢٧) .

وهذا التحليل على دقته وحسن تفسيره يرد كل مقومات البيان في الآية الكريمة إلى وجوه من النحو لا تكتفي وحدها للتحليل الكامل ، فهو لا يوضح لم كان النداء ب « يا » هنا أبلغ من النداء بأي أو بيا أيها ، ولا يلتفت - بالطبع - إلى عناصر أخرى لا تدخل في مفهومه النحوي - على سبيل المثال - كالدلالات والسكنات وتماثل الحركات أو تضادها أو تتابع العطف - على صورة غير مفهوم العطف النحوي ، لأنه ينكر ابتداء أن يكون للألفاظ - من حيث هي ألفاظ - أي فضل في الفصاحة أو البلاغة . وقد يستطيع الناقد الحديث - إذا لم يتقيد بهذا المفهوم النحوي للنظم أن يرى في الأفعال الثلاثة المبنية للمجهول « وقيل ، وغيض ، وقيل » إعجازا بالفجاءة وبالتحول السريع الذي يصور المفارقة بين « وهي تجري بهم في موج كالجبال » وقوله تعالى في ختام الآية « واستوت على الجودي » وما ساد من هدوم وأمن على بحر عاجل ، كأن لم يحدث شيء من قبل ، يؤكد هذا الإحساس تتابع العطف بحرف الواو أقصر حروف العطف وأقلها إفادة لمعنى آخر غير العطف . وتتابع العطف هنا ليس مقوماً نحويا بل هو بلاغي محض .



وقد يستطيع الدارس الحديث - بدون نخرج البلاغي الفقيه - أن يلحظ ما بين «ابلى» و «أقلى» من تجانس في الصوت والإيقاع ، وما بين «غيبض الماء» و «قضى الأمر» من تماثل في بناء العبارة ، وتتابع حركات المد المفتوحة «يا ، ماءك ، باسماء ، الماء ، الظالمين» والمكسورة «ابلى ، أقلى ، الظالمين» وهي كلها عناصر من عناصر البيان خارجة على مفهوم النحر وقول عبد القاهر في تحليله .. هل ترى لفظة منها بحيث لو أخذت من بين أخواتها وأفردت لأدت من الفصاحة ما تؤدبه وهي في مكانها من الآية «ثم قوله» أفترى لشيء من هذه الخصائص التي تملؤك بالإعجاز روعة تعلّق باللفظ من حيث هو صوت مسموع وحروف تتوالى في النطق ؟ يمكن أن يفسر اهتمامه العجيب بتنى الفصاحة عن اللفظ من حيث هو حروف أو أصوات مجردة من الدلالة ، أو لفظ مفرد غير داخل في سياق ، فإن هذا الاهتمام لم ينبع من رغبة في الرد على من قال بفصاحة اللفظ من البلاغيين بل كان تأكيداً لنظريته في النظم والإعجاز وإنكاره أن يكون للإيقاع أو إيهاء الأصوات فضل في البيان منفصل عن «معناها» و «فائدتها» والألفاظ - لهذا - ليس لها عنده ما نسميه اليوم بـ «الظلال» التي تعبر عن مشاعر نابغة من المعنى الكلى وترتبط بكلمة دون أخرى من مرادفاتها . ولا يكاد يخلو فصل من فصول كتابه من إشارة إلى هذه الحقيقة وسخرية ممن يقولون بفصاحة اللفظ ، منها : إياهم بالغفلة أو الجهل أو التقليد : «وهل نجد أحداً يقول : هذه اللفظة فصيحة إلا وهو يعتبر مكانها من النظم ..» (ص ٣٦) وهذه شبهة أخرى ضعيفة ... وهي أن يدعى ألا معنى للفصاحة سوى التلاؤم اللفظي وتعديل مزاج الحروف «(ص ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٨)» إن غرضنا من قولنا إن الفصاحة تكون في المعنى أن المزية التي من أجلها استحق اللفظ الوصف بأنه فصيح عائد في الحقيقة إلى معناه «(ص ٣٠٧)» .. فلو كانت الفصاحة صفة للفظ «اشتعل» لكان ينبغي أن يحسها القارئ فيه حال نطقه به «(ص ٣١٢)» .. وقد بلغ من قلة نظرهم أن قوماً منهم لما رأوا الكتب المصنفة في اللغة قد شاع فيها أن توصف الألفاظ المفردة بالفصاحة . ورأوا أبا العباس ثعلباً قد سمي كتابه الفصيح ... سبق إلى قلوبهم أن حكم الوصف بالفصاحة أيها كان وفي أي شيء كان . لا يكون له مرجع إلى المعنى البتة ، وأن يكون وصفاً للفظ في نفسه ومن حيث هو لفظ ونطق لسان «(ص ٣٥٢)» .. ولما أقروا هذا في أنفسهم حملوا كلام العلماء في كل ما نسبوا فيه الفضيلة إلى اللفظ على ظاهره . وأبوا أن ينظروا في الأوصاف التي أتبعوها نسبهم الفضيلة إلى اللفظ ، مثل قولهم : لفظ متمكن غير قلق ولا ناب به موضعه ، إلى سائر ما ذكرناه قبل . فاعلموا أنهم لم يوجبوا للفظ ما أوجبوه من الفضيلة . وهم يعنون نطق اللسان وأجراس الحروف «(ص ٣٦٨)» .. وإذا كان الأمر كذلك عند كافة العلماء الذين تكلموا في المزايا التي للقرآن . فينبغي أن ينظر في أمر الذي يسلم نفسه إلى الغرور فيزعم أن الوصف الذي كان له القرآن معجزاً هو سلامة حروفه مما يثقل على اللسان ... «(ص ٤٠٠)»

وما أظن أن أحداً من البلاغيين أو النقاد قد قال بأن بلاغة القرآن ترجع في جملتها إلى ألفاظه المفردة وجرس حروفها وسلامتها . لكن عبد القاهر لحرصه على بيان معاني القرآن في نسقها الخالص يلجأ إلحاحاً مسرفاً

في نقي هذا الرأي مع ماله من شأن في الإحاطة بجميع وجوه البيان القرآني ، أو النص الأدبي في الشعر والنثر . فلا شك أن هناك ألفاظاً توحى بما لا توحى به مرادفاتها من معان ثانوية إلى جانب معناها الأصلي ، لا لأنها كانت منذ أن وضعت محملة بهذه المعاني أو قادرة على الإيهاء بها ، ولكن لأن الشعراء والكتاب قد أكثروا من استعمالها في نسق خاص اكتسبت معه دلالاتها «الثانية» فإذا سمعها السامع - ولو كانت مفردة - أتبعث في خاطره ووجدانه ما ارتبط بها من ظلال وإيهاء . فالتبع والنبوع مثلاً أحفل بالظلال والدلالات الثانية من البئر ، وكذلك الفرق بين «البطش والعنف» و «الحنان والرفقة» وبين «الضنى والمرض والهمال» وقد يقال إن هذا لا يخالف رأى عبد القاهر إذ كانت اللفظة الواحدة قد اكتسبت تلك الدلالات من كثرة دورانها في سياق خاص لا من حيث هي لفظة مفردة . لكن الأمر يختلف هنا لأن اللفظة تصبح بعد حين قادرة على الإيهاء في ذاتها بتلك الدلالات لما ارتبطت به في وجدان السامع وخياله من معان ومشاعر .

ومثل هذا يمكن أن يقال عن جرس الكلمة ومخارج حروفها . فإن الكلمة المفردة إذا أريد لها أن تأتلف أو تختلف مع غيرها في سياق أدبي ، لابد أن تكون في ذاتها ذات جرس يخصها بإيقاع متميز دون غيرها من كلمات تدلّ على مجرد معناها الأصلي .

وقد أدى تجاهل عبد القاهر هاتين الحقيقتين إلى تساؤل فكرته المبكرة وتعبيره الأصيل عن الدلالة الثانية أو «معنى المعنى» فقصره على الاستعارة والتخييل والكتابة وأصبح مدلول «معنى المعنى» لديه المعنى التجازي الأول ، ثم «المعنى الحقيقي» المراد به ، لا ما كان يمكن أن يبلغه من «رمز» نابع من طبيعة «معجم» الشاعر أو الكاتب وبناء عبارته ولون إيقاعه وموسيقاه ، وظل تحليل عبد القاهر للنص الأدبي - برغم التفاته إلى كثير من مظاهر البيان فيه - يهدف في النهاية إلى توضيح معناه ومدى «إفادته» وليس غريباً - إذن - أن يرى في الشعر غاية نفعية أخلاقية ، فهو «الذي قيّد على الناس المعاني الشريفة ، وأفادهم الفوائد الجليلة ، وترمّل بين الماضي والغابر ، ينقل مكارم الأخلاق إلى الولد عن الوالد ، ويؤدّي ودائع الشرف عن الغائب إلى الشاهد ، حتى ترى به آثار الماضين مخلّدة في الباقين ، وعقول الأولين مردودة في الآخرين . وترى لكل من رام الأدب وابتغى الشرف وطلب محاسن القول والفعل ، مناراً مرفوعاً وعلماً منصوباً ، وهادياً مرشداً ، ومعلاً مسدداً ، وتعجّد فيه للنائي عن طلب المثلّث والزاهد في اكتساب المحامد . داعياً محمّضاً . وباعثاً ومحضضاً ، ومذكّراً ومعرفاً وواعظاً ومثقفاً ...» (٢٨)

والحق أن الحرص على بيان «إفادة» الكلام ومعناه قد جعل البلاغة العربية - برغم التفاتها إلى كثير من مقومات البيان - قائمة في جملتها على افتراض أن هناك «أصلاً» تخوياً ثابتاً لبناء الجملة العربية إذا تجاوز المتكلم أو الكاتب نسقاً كان من وراء ذلك «مراد» خاص ولا يكاد يلتفت البلاغيون إلى أن العبارة يمكن أن يكون لها أكثر من نظام لا يمثل «عدولاً» عن النظام الأصلي المفترض . بل ينبع من طبيعة الفكرة والشعور ، وإحساس المتكلم والشاعر والكاتب باللغة وألفاظها وإيقاعها إحساساً يختلف من شخص إلى آخر . فليس شرطاً - حين يتجاوز الأمر

تعليم النحو - أن تقوم الجملة في الأصل على فعل ثم فاعل ثم مفعول به ، فإذا تقدم أحد هذه العناصر أو تأخر كان من وراء ذلك بالضرورة «فائدة» بيانية . وأعجب من ذلك افتراضهم - في حديثهم عن الإيجاز والإطناب - أن هناك صورة أصلية للكلام «يتساوى» فيها المعنى واللفظ . فإذا زاد اللفظ كان إطناباً ، وإذا زاد المعنى وقلت الألفاظ كان ذلك من الإيجاز ! وعلى الرغم من التفات كثير من النقاد إلى فضل الصياغة الشعرية في حديثهم عن السرقات الشعرية ، ظل هذا «المعنى» الجرد المفترض مدار حكمهم على السرقة أو الإضافة والابتكار وبتفرد حازم القرطاجني بطابع تغلب عليه التزعة الفلسفية المتأثرة بأراء أرسطر في الخطابة والشعر . وهو يسلك منهجا مطردا في عرضه لقضاياها . وإن عابه في بعض مواضع كتابه الإيجاز الشديد والتقسيمات المنطقية المتعاقبة ، كقوله مثلاً متحدثاً عن معاني الشعر : «معاني الشعر على هذا التقسيم - ترجع إلى وصف أحوال الأمور المحركة إلى القول ، أو إلى وصف أحوال المتحركين لها ، أو إلى وصف أحوال المحركات والمحركين معا ، وأحسن القول وأكمله ما اجتمع فيه وصف الحائزين ولا يخلو الشيء في جميع تلك الأحوال من أن ينسب إلى الشيء بإيجابه له أو تزال نسبته إليه بسلبه عنه ، أو ينسب إليه ، لا على جهة إيجاب ولا سلب ، ولكن على جهة الاحتمال والإمكان . وكل ذلك لا يخلو أن تكون النسبة الوجوبية أو السلبية أو المزدوجة بين الإيجاب والسلب فيه ، من أن تكون راجعة إلى ما يرجع إلى الشيء ويخصه في ذاته ، أو يكون غير راجع إلى ما يخصه في ذاته ، بل لأمر عرض له من غيره ، أو لما تتركه منه القوى الحسية أو التصورية . أو بحسب نسبته إلى شيء تأخر في زمان أو مكان ، أو بحسب موقعه من اعتقاد ما ، أو بحسب ما يجعل شرطه فيه ، أو بحسب مقايسته بشيء آخر ، أو بحسب الغرض»

على أن الكتاب حافل بالنظرات الجديرة بالدراسة المستقلة ، إذا أراد الدارس أن يحيط بها ، وسنشير إلى بعض آرائه فيما يعرض من قضايا عند بقية النقاد .

\*\*\*

وقد سلك النقد هذا المسار الذي قصر به عن بلوغ ما بلغته العلوم الأخرى إبان ازدهار الحضارة العربية ، وطبعه بذلك الطابع الخاص الذي يثينا بعض جوانبه ، لأسباب عدة يتداخل بعضها مع بعض وإن كان لكل منها أثره الخاص .

ولعل أول هذه الأسباب أن النقد قد نشأ أول ما نشأ في ظل الدراسات اللغوية ولم يستطع - حتى بعد أن أصبحت له «مادته» ومباحثه الخاصة أن يستقل تماماً عن تلك الدراسات أو يخلص من تأثيرها . وقد كان للغويين حينذاك اهتمام ملحوظ بالتقنين وتنوع الصواب والخطأ معتمدين في ذلك على القرآن ، وعلى الشعر الجاهلي . وتأثير من هذه التزعة عند اللغويين أهتم النقاد بتعقب مظاهر الخطأ في الشعر ، في معاني الألفاظ وسلامة العبارة وصحة المجاز ومطابقة الحقيقة الشعرية لواقع الحياة . أما التقنين ، فلم يكن أمره ميسوراً بطبيعة مادة النقد وما في النصوص الأدبية من سمات ومفومات مختلفة تستعصى على تقنين بطرد أطراد القاعدة النحوية ، فالنقاد إلى نزعة تعليمية ترمى إلى بيان ما

ينبغي للشاعر أن يحرص على تحقيقه في الشعر وما ينبغي له أن يتجنبه . وقد جرهم الحرص على تعقب الصحة والخطأ والميل إلى التلقين والتعليم إلى نظر واقعي منطقي في أغلب الأحيان - يغفل عما قد يكون وراء ما يروونه خطأ من معان نفسية أو بناء فني أو إيقاع موسيقي أو غير ذلك من عناصر الشعر التي لا تدخل في إطار السلامة والمنطق ، كما جرهم - مع عوامل أخرى - إلى تلك النظرات الجزئية التي يثيناها من قبل .

وقد بدأ الثقات النقاد إلى أخطاء الشعراء في وقت مبكر وحاول كبار الشعراء أن يتمردوا على آرائهم ، فقال الفرزدق ردّاً على تقديمه لخطأ نحوي في إحدى قوافيه : «علينا أن نقول ، وعليكم أن تتأولوا» ، وهو قول إذا تجاوزنا به إشارته إلى خطأ الفرزدق الخاص بكل طبيعة الشعر ودور الشاعر الكبير في تطور اللغة وألفاظها وأساليبها ، لكن النقاد ظلوا يرجعون في الحكم على الخطأ والصواب إلى الشعر القديم ، ويقومون الجديده بالقياس إلى ما قد يكون له من أصول في التراث . وكما يفعل بعض المحافظين في عصرنا إذ يأخذون على الكتاب والشعراء - مثلاً - استعمالهم «فشل» بمعنى «أخفق» ويقولون إن معناها في اللغة «ضعف» كما أخذ النقاد على الشعراء استعمالهم لبعض الألفاظ في دلالات جديدة وإن ارتبطت في جوهر معناها بدلالاتها اللغوية القديمة ، مثلاً أخذ الآمدى على أبي تمام استخدام «الصلف» بمعناه الذي نعرفه به ، في قوله يصف الفرس :

ما مقرب بختال في أشطانه ملآن من صلف به وتلهوق فقال : «ملآن من صلف» يريد التيه والكبر ، وهذا مذهب العامة في هذه اللفظة ، فأما العرب فإنها لا تستعملها على هذا المعنى ، وإنما تقول : قد صلفت المرأة عند زوجها إذا لم تحظ عنده ، وصلف الرجل كذلك إذا كانت زوجته تكرمه .

وكذلك خطأ اللغويون المنتهي ! إذ جمع بوقاً على بوقات في قوله : إذا كان بعض الناس سيفاً لدولة في الناس بوقات لها وطبول

ولم يستطع الجرجاني - مع شدة رغبته - أن يجد له عذراً فيما ساق من جدل لغوي طويل يمثل كيف كان هؤلاء النقاد يذلون اهتماماً مسرفاً في مسائل جزئية تصرفهم عما نفتقده من نظر كلي في قضايا فنية كانت أولى بالعباية ! . فقالوا إن جمع بوق على بوقات خطأ ، وإنما يجمع باب فعل على أفعال في أدنى العدد ، مثل قفل وأقال وعود وأعواد ، وقد يخرج عنه إلى أفعال مثل برود وأبراد . فأما في أكثر العدد فالأب باب فقول ، نحو جند وجنود ، وبرود وبرود . فإن كان من المضاعف ففعل نحو خوف وخيف وحباب وحباب ، وقد جاء على فعله نحو ثرس وترسة وحجر وحجرة ، وعلى فعلان نحو كوز وكيزان ، وعلى ففاله نحو مهر ومهارة ، وإنما يجمع على ففلات ما كان على ففلة نحو زكية وزكيات فيكون فيها ثلاثة أوجه : فتح الكاف وضمتها وتسكينها فأما فعل وففلات فما لا يعرف في شيء من الكلام ، في صحيح أو معتل . وسئل أبو الطيب عن ذلك فقال : هذا الاسم مولد لم يسمع واحده إلا هكذا ولا جمعه بغير التاء ، وإنما هو مثل حمام وحمامات وسباط وسباطات وسائر ما جمعه من المذكور بالتاء . وقال المحتج عنه إن أصل الجمع

فقال الجرجاني « وهذا عيب في الخيل » وقال الأمدى : « شبه شعر الناصية بسعف النخلة ، والشعر إذا غطى العين لم يكن الفرس كريما ، وذلك هو الغمم » والذي يحمده في الناصية « الجمللة » وهي التي لم تفرط في الكثرة فتكون الفرس غمما ، والغمم مكروه ، ولم تفرط في الخفة فتكون الفرس سفوا ، والسفا أيضا مكروه في الخيل والجيد ما قال عبيد :

مضبر خلقها تفسيرا ينشق عن وجهها السبب

وقال ابن طيها : « شبه ناصيتها بسعف النخل لعلوها ، وإذا غطى الشعر العين لم يكن الفرس كريما » ، وقال أبو هلال العسكري « شبه ناصية الفرس بسعف النخلة لعلوها ، وإذا غطى الشعر العين لم يكن الفرس كريما » .

ومن هذين المثالين نرى كيف اتخذ النقاد بيتا بعينه شاهدا على خطأ في رصد الواقع وكيف تشابهت أقوالهم حوله ، حتى في ألفاظها ، وكيف تجاهلوا ما وراء قول الشاعر من إحساس نفسي خاص . فليس من المعقول أن يجهل زهير أن الضفادع لا تخرج من الماء خوف الغرق ، لكنه لشدة إحساسه بجيشان الماء وتدافعه قام في وجدانه أن الضفادع تفر من وجهه إلى جذوع النخيل ، فجاء بهذه الصورة الصادقة قلبا ونفسيا وإن خالفت حقيقة من حقائق « الواقع » . أما وصف امرئ القيس لفرسه فقد صاغه بقوله « في الورع » ولم يقل « في الحرب » أو « في القتال » . و « الورع » كلمة توحى بالعنف والاختلاط والحركة غير المطردة في الإقبال والإدبار والدوران والاستقامة مما يمكن أن يوحى إلى الشاعر بهذه الصورة فيخالف الواقع ليعبر عن « حقيقة نفسية » قائمة في لحظة خاصة وقد أكثر النقاد الحديث عن بيت مماثل لامرئ القيس يصف بسرعة جواده في قصة احتكامه هو وعائقة الفحل إلى زوجته . وأقروا ما نسب إلى زوجة الشاعر من نقدها لبيته !

فللوط الهوب وللحاق درة وللزجر منه وقع أجود سلهب

وكأنهم هنا أيضا يضعون المعايير لما ينبغي أن يوصف به الفرس من مظاهر التجارة ، فما ينبغي للراكب أن يصيح في جواده أو يلكزه بساقه أو يضربه بسوطه ، على حين لم يقصد امرؤ القيس تعداد هذه المظاهر بقدر قصده إلى تصوير « لحظة المطاردة » وتجعل الصائد اللحاق بطريدته معها يكن جواده نجيبا سريعا .

ومن تحكيم المنطق الجاف البعيد عن الوجدان الشعري ما علق به صاحب الصناعتين على قول الشاعر (٣١)

ألم تسأل الربيع القديم بعنفسا  
كأن أنادي . إذ أكلم . أخرسا

« هذا من التشبيه الفاسد ، لأجل أنه لا يقال : كلمت حجرا فلم يجب ، فكأنه كان حجرا ! ولو كان الشاعر « يحس » أنه يكلم حجرا لما سأله ابتداء ولا توقع أن يجيب ، ولو نظرنا إلى وفرف الشعر على الأطلال هذه النظرة الواقعية المنطقية لما صح لدينا كثير من شعرهم كقول عنزة :

التأنيث ولذلك جاء ما جاء منه بالتاء وإن كان في الأصل مذكرا . . . (٣٢) ويمضي الجرجاني في عرض الآراء في هذه المسألة اللغوية الجزئية بمقدار صفحة ونصف صفحة من الكتاب بعد ذلك ! ولعل قول المتنبي « هذا الاسم مولد لم يسمع واحده إلا هكذا ، ولا جمعه بغير التاء » يمثل إحساس الشعراء العصري بالتطور الحضاري في اللغة وألفاظها ومشتقاتها ، وهو تطور لها لم يشأ أن يعترف به اللغويون ، ولا النقاد حتى أكثرهم إدراكا لطبيعة ذلك التطور مثل علي بن عبد العزيز الجرجاني ، الذي يختم عرضه لجدل خصوم أبي الطيب وأنصاره حول خطأ مماثل بقوله :

« وقد كان لأبي الطيب في الصحيح مندوحة وفي المجمع عليه مئس »

وتجاوز النقاد رصدهم للأخطاء اللغوية والنحوية إلى تعقب ما ظنوه خروجاً على قواعد بلاغية كانت قد أصبحت مقررة لديهم ، في الإيجاز والإطناب والحشو والتقديم والتأخير وغير ذلك من مباحث البلاغة . ومن أطرف آرائهم في ذلك - وأمثاله كثير - قول صاحب « الصناعتين » تعليقا على بيت الشاعر (٣٣)

أنسى فني لم تذر الشمس طالعة  
يوما من الدهر . إلا ضر أو نفعا

« فقوله « يوما من الدهر » حشو لا يحتاج إليه لأن الشمس لا تغلق ليلا ! ثم تجاوزوا الأخطاء اللغوية والبلاغية إلى ما ظنوه مخالفا للواقع ، دون نظر إلى ما قد تنطوي عليه هذه المخالفة من « واقع نفسي » أو « حقيقة شعرية » . وفي حرصهم على هذا المنطق الواقعي لم يبرأوا الجاهليين والقدماء من أمثال هذه الأخطاء ، وإن كانوا قد اتخذوا أشعارهم - بوجه عام - مقياساً للخطأ والصواب . وتبدو التزعة التعليمية من وراء هذا النقد لأبيات بعينها تكرر عند أغلب هؤلاء النقاد . فقد عابوا على زهير - مثلاً - قوله - مشيراً إلى الضفادع :

يخرجن من شربسات مأوها طحل  
على الجذوع يخفن الغمر والسفركا

وقد علق عليه صاحب الوساطة بقوله : والضفادع لا تخاف شيئا من ذلك ! وقال عنه الأمدى : « وقالوا ليس خروج الضفادع من الماء خوف الغمر والغرق ، وإنما ذلك لأنها تبيض في الشطوط » . وقال ابن قتيبة في « الشعر والشعراء » : « وأخذ العلماء عليه قوله يذكر الضفادع ، وقالوا ليس خروج الضفادع من الماء مخافة الغمر والغرق ، وإنما ذلك لأنها تبيض في الشطوط » . وقال صاحب « الموشح » : « وعابوا عليه في الضفادع قوله . . لأن الضفادع لا تخرج من الماء لأنها تخاف الغمر والغرق . وإنما تطلب الشطوط لتبيض وتفرخ » . وعلق صاحب « الصناعتين » بقوله : « ظن أن الضفادع يخرجن من الماء مخافة الغرق ! » وكذلك تكرر ! إشارتهم إلى قول امرئ القيس وحكمهم عليه وهو يصف فرسه - وكأنما يريدون تعليم الناشئة مخايل العنق في الخيل - وأركب في الورع خيفانة كسى وجهها صف متشيز



يا دار عبلة بالجواء تكلمي  
وعمي صباحا دار عبلة واسلمي

وقوله النابغة :

وقفت فيها أصيلا . أسألها  
عبت جواباً . وما بالريح من أحد

وقوله أيضا :

فاستمعمت دار نعم ، ما تكلمنا  
والدار لو كلمنا ذات أخبار

والشاعر حين يقول «كأنى أنادى ، إذ أكلم أخوسا» قد قرى وجدانه إذ وقف بذلك الريح القديم أنه كائن حتى حافل بالذكريات والأخبار ، ويتوقع أن يجيبه ويخاوره ومن هذا النقد اللغوي الواقعي المنطقي نقد الأمدى لبيت أبي تمام بصف الخيل :

في مكر تلوكها الحرب فيه  
وهي مقفورة تلوك الشكيا

بقوله : «وهذا معنى قبيح جدا ، أن جعل الحرب تلوك الخيل ، من أجل قوله «تلوك الشكيا» . و «تلوك الشكيم» هنا أيضا خطأ ، لأن الخيل لا تلوك الشكيم في المكر وحومة الحرب ، وإنما تفعل ذلك واقفة لا مكرها . فإن قيل : هذا تشبيه ، فليس في لفظ البيت عليه دليل ، وألفاظ التشبيه معروفة ، وإنما طرح أبا تمام في هذا قلة خبرته بالخيل !

والحق أن الناقد قد تصور البيت تصورا مقلوبا فإن أبا تمام لم يجئ بالشطر الأول من أجل قوله «وهي مقفورة تلوك الشكيا» بل جاء بهذا التجسيم البديع في الشطر الأول ثم «وازنه» بالشطر الثاني . ومن العجيب أن يصف الناقد قول الشاعر «في مكر تلوكها الحرب فيه» بأنه «معنى قبيح جدا» ! وهو وصف يمثل ارتباط الصورة الشعرية بالواقع لديهم ارتباطا دفعهم إلى أن ينكروا كثيرا من «تجسيم» المحدثين واستعاراتهم المركبة التي يصعب الربط بينها وبين أصل واقعي .. ومن هنا جاء حرصهم على أن يعدوا التشبيه أصلا في الاستعارة حتى يظل سبيبا بينها وبين الواقع . ولم يدركوا ما في الاستعارة من تصور جديد للأشياء نابع من وجدان الشاعر واتجاهه الفني . فالاستعارة عند عبد القاهر «أن تريد تشبيه الشيء بالشيء ، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره ، ونجى إلى اسم التشبيه به فتعبره المشبه وتجريه عليه . تريد أن تقول رأيت رجلا هو كالأسد في شجاعته وقوة بطشه سواء ، فتدع ذلك وتقول رأيت أسدا»<sup>(٣٢)</sup> على أن عبد القاهر انفرد من بين البلاغيين بفطنته إلى انفصال بعض ضروب الاستعارة عن التشبيه حتى تصبح وجودا جديدا للشيء فيقول<sup>(٣٣)</sup> : «واعلم أن من شأن الاستعارة أنك كلما زدت إرادتك التشبيه خفاء ازدادت الاستعارة حسنا ، حتى إنك تراها أغرب ما تكون إذا كان الكلام قد ألف تأليفا إن أردت أن تفصح فيه بالتشبيه خرجت إلى شيء تعافه النفس ويلفظه السمع»

ويطول بنا المقام لو أردنا أن نستقصى ما عاينه على الشعراء من حيث «الصحة والخطأ» فيما يتصل بمعاني الألفاظ والاشتقاق والنحو وبناء العبارة ، والمعنى المجرد الذي تنطوي عليه الصورة الشعرية . على أنهم -

متأثرين بغلبة المديح على شعر ذلك العصر ، ويوضع الشعراء بالنسبة إلى الممدوحين - لم يقفوا عند بيان الأخطاء في اللغة والبيان بل توسعوا فأدخلوا في ذلك ما يمكن أن نسميه «أصول اللباقة» . فما ينبغي أن يبدأ شاعر مدحته بما قد يثير تشاؤم الممدوح فيقول :

لا تقل بشري ولكن بشريان  
غرة الداعي ويوم المهرجسان

ولم يشفع للشاعر تشبته البشري بعد هذه البداية غير الموفقة فأمر بضربه خمسين عصا ، وقال : هذا أبلغ في إصلاح أدبه إهكذا رواها القراطجني في «منهاج البلغاء»<sup>(٣٤)</sup> . أما صاحب «الصناعتين» فقال : «فأوجعه الداعي ضربا ، ثم قال هلا قلت «إن تقل بشري فعندى بشريان !»<sup>(٣٥)</sup> .

وما ينبغي للشاعر أن يبدأ بما قد يبدو خطايا للممدوح ، فيه محافة للذوق ، وإن كان مطلعا تقليديا لا صلة له قط بالمملوح . كالذي يحكى عن البحثري أنه أنشد أحد أمراء الثغور قوله :

لك الويل من ليل تطاول آخره  
ووشك نوى حتى تزم أباعره

فقال له الممدوح «بل لك الويل والحرب !»<sup>(٣٦)</sup> .

ويرسم صاحب «عيار الشعر» أصول اللباقة فيقول<sup>(٣٧)</sup> : وينبغي للشاعر أن يحترز في أشعاره ، ومفتتح أقواله مما يتطيره ، أو يستجنى من الكلام والمحاطبات ، كذكر البكاء ، ووصف إفقار الديار ، وتشتت الألف ونمى الشباب ، وذم الزمان ، لاسيما في القصائد التي تتضمن المدائح أو التهاني .

وسواء صح أن الممدوح قد أمر بضرب الشاعر خمسين عصا أم أنه قد «أوجعه ضربا» بدون عذ ، فإن ما يحكى من مثل هذه الروايات يمثل ، من ناحية ، تلك التزعة التعليمية التي أشرنا إليها ، ويصور ما كان لغلبة المديح والمناسبات على الشعر وميل أغلب شعراء العصر إلى الاحتراف والتكسب ، من أثر في مفاهيم النقد وأحكامه . فقد قسم النقاد المدح بحسب طبقات الممدوحين ومكانتهم ووظائفهم ورسموا قواعد ينبغي للشاعر - إذا أراد أن يصل إلى قلب ممدوحه وخزائنه أن يتبعها ، فأما مدح الخلفاء عند القراطجني «فيكون بأفضل ما يتفرع من تلك الفضائل وأجلها وأكملها ، كنصر الدين وإفاضته العدل وحسن السيرة والسياسة والعلم والحلم والتقى والورع والرافة والرحمة والكرم والهيبة وما أشبه ذلك . وينبغي أن يتخطى في أوصافهم من جميع ذلك حدود الاقتصاد إلى حدود الإفراط ! .. ومدح الأمراء يكون بالكرم والشجاعة ويُسْنِ التقيية وسداد الرأي واليقظ والحزم والدهاء ، وما ناسب ذلك .. ومدح القضاة يكون بالعلم والتقى والدين والتزاهة والعدل بين الخصوم وما جرى ذلك المجري ... فقد تبين من هذا أن أمداح الخلفاء أن تكون نمطا واحدا ينحى بأوصافها أبدا نحو الإفراط»

ومن ذلك أيضا قول صاحب «عيار الشعر» - إلى الشاعر<sup>(٣٨)</sup> - :  
«... فيخاطب الملوك بما يستحقونه من جليل المحاطبات ويتوقى خطأها عن مراتبها وأن يخلطها بالعامية ، كما يتوقى أن يرفع العامة إلى درجات

الملوك ، وبعد لكل معنى ما يليق به ، ولكل طبقة ما يشاكلها . وقول  
 قدامة (٣٩) ... وقد ينبغي أن يعلم أن مدائح الرجال تنقسم أقساماً بحسب  
 المدح من أصناف الناس في الارتفاع والانخفاض وضروب  
 الصناعات ، والتبذير والتحصن ، وأنه يحتاج إلى الوقوف على المعنى  
 بمدح كل قسم من هذه الأقسام . فأما إصابة الوجه في مدح الملوك فمثل  
 قول النابغة الذبياني في النعمان بن المنذر .. وأما مدح ذوى الصناعات  
 فإن بمدح الوزير والكاتب بما يليق بالفكرة والروية وحسن التنفيذ  
 والسياسة ، فإن انضاف إلى ذلك الوصف بالسرعة في إصابة الحرم  
 والاستغناء بحضور الذهن عن الإبطاء لطلب الإصابة ، كان أحسن  
 وأكمل للمدح .. وأما مدح القائد فيما يجانس البأس والنجدة ويدخل  
 في باب شدة البطش والبسالة ، فإن أضيف إلى ذلك المدح بالجود  
 والسباحة والتحرق في البذل والعطية كان المديح حسناً والنعت تاماً .  
 ويتصل بهذه التزعة التعليمية الماثرة ، باحتراف الشعراء قول أبي تمام -  
 في وصية تنسب إليه ، أوصى بها البحري (٤٠) .. وإذا أخذت في  
 مدح سيد ذي أباد فأشهر مناقبه وأظهر مناسبه وأبين معالمه وشرف  
 مقامه ، ونقص المعاني وأحذر المجهول منها ، وإياك أن تشين شعرك  
 بالألفاظ الزرية وكن كأنك خياط يقطع الثياب على مقادير  
 الأجسام .. وتشبيه الشاعر بالخياط الذي يقطع الثياب على مقادير  
 الأجسام تصور عجيب للشعر نشأ من طبيعة الشعر في ذلك العصر ومن  
 وضع الشاعر حينذاك - كما ذكرنا . وقد عد كثير من النقاد الشعر صنعة -  
 كابن سلام ومحمد بن عبد العزيز الجرجاني ، والآمدي ، وعبد القاهر -  
 لكنهم لم يقصدوا بالصناعة معنى الحرفة بل أرادوا أن الشعر أصولاً  
 ومقومات ينبغي أن يعرفها صاحب الموهبة فيصقل لها موهبته .

لكن نقاداً آخرين هبطوا بهذا المفهوم الفني للصناعة إلى معنى حرفي  
 بصور الشاعر كأنه «صانع ماهر» يحتذى في صنعيته مثلاً سابقاً مرسوماً من  
 قبل لغاية نفعية محض . وهم لهذا يتحدثون عن لحظات الإبداع الفني  
 كأنهم يصفون صانعاً بشكل شيئاً من نتائج حرفته بطريقة آلية واعية ليس  
 فيها من «إلهام» الموهبة شيء ، ويرسمون للشاعر الطريق الصحيح لكي  
 يحى «نتاجه» أقرب ما يكون جودة الصناعة . ومن ذلك قول  
 صاحب «عيار الشعر» شارحاً ذلك التصور العجيب (٤١) : «إذا أراد  
 الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً ،  
 وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه والوزن  
 الذي يسلس له القول عليه . فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي  
 يرومه أثبته ، وأعمل فكره في شغل القوافي بما يقتضيه من المعاني على غير  
 تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه ، بل يعلق كل بيت بتفق له  
 نظمه ، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله . فإذا كملت له المعاني وكثرت  
 الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظاماً لها وسلوكاً جامعاً لما نشأت منها . ثم  
 يتأمل ما قد أذاه إليه طبعه ونتجته فكرته ، فيستقصي انتقاءه ويرم ما  
 وهى منه ، ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقيته . وإن انفقت له  
 قافية قد شغلها في معنى من المعاني واتفق له معنى آخر مضاد  
 للمعنى الأول وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى  
 الأول ، نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن ، وأبطل ذلك البيت أو  
 نقص بعضه وطلب لمعناه قافية تشاكله أو يكون كالنسيج الحاذق الذي

وإذا كان كبار الشعراء قد احترقوا التكبس بالشعر ورحلوا إلى الملوك  
 والأمراء ووقفوا بأبوابهم ، تارة بحجوب وتارة يؤذن لهم ، فإن النقاد قد  
 أقروا هذا الوضع وتحدثوا عنه كأنه شيء مشروع ينبغي للشاعر أن يراعى  
 مقتضياته ويسلك طريق النجاح فيه ، ويتجنب ما يمكن أن يجرمه «ما  
 يسعى إليه من صلة وجاه . وهكذا سنّ النقاد السبيل إلى هذه الغاية ،  
 فقال عبد القاهر ، «متحدثاً عن الشعر» فإذا كان مدحاً كان أبهى  
 وأفخم ، وأنبل في النفوس وأعظم ، وأهز للعطف ، وأسرع للإلف ،  
 وأجلب للفرج وأغلب على الممتدح ، وأوجب شفاعته للمادح وأقصى له  
 بحر المواهب والمنايح » . وقال ابن طباطبا : «والشعراء في عصرنا إنما  
 يحابون على لطيف ما يستحسن من لطيف ما يوردونه من أشعارهم ،  
 ويدع ما يغربونه من معانيهم وبلغ ما ينظمونه من ألفاظهم ، ومضحك  
 ما يوردونه من نواذرهم .. فإن كان المديح ناقصاً عن الصفة التي  
 ذكرناها كان سبياً لحرمات قائله والمتوسل به »

ولبلوغ هذه الغاية النفعية غفل أغلب النقاد عن عنصر «التفرد» في  
 الرؤية الشعرية وآثروا أن يحشد الشاعر كل ما يتصل بغرضه الشعري من  
 «معان» ، فدعاقدامة الشاعر إلى أن يجمع كل الفضائل في مدحه ليكون  
 أقرب إلى رضى الممدوح . وسعي وراء هذه الغاية أيضاً رأى قدامة أن  
 أحسن التشبيه هو ما أوقع بين الشئين اشتراكهما في الصفات أكثر من  
 انفرادهما فيها ، حتى يدنى بهما إلى حال الاتحاد . وهو رأى لا يلتفت إلى

أن بلاغة التشبيه تنبع في الأغلب - إلى جانب صياغته الشعرية - من عقد صلة مبتكرة طريفة بين أشياء ما كان يُظن أن بينها صلة بأن يلحظ الشاعر وجه شبه «واحد غير مألوف بين طرفي التشبيه».

وكان لهذه الغاية النفعية أثرها في نظرة النقاد إلى قضية تتصل بعنصر من أكبر عناصر الصورة الشعرية شأنها هو الخيال فنظروا إلى بعض ما في الصور الشعرية من «مبالغة» و«خلطوا» في تفسيرهم لها بين الحقيقة والخيال ، والصدق والكذب . واستشهدوا بأبيات مفردة تداوها أغلبيهم ، لا تنطوي على صور خيالية بعيدة أو مركبة ، بقدر ما تدل على صنعة ذهنية ممجوجة في بعض الأحيان ! ومن الأبيات التي أوردها كثير من النقاد وهم يثلّمون في الشعر القديم أصولاً لمبالغات معاصريهم ، أو يعتدّون عنها . بيت مهلهل بن ربيعة :

فلولا الريح أسمع من بحجر  
صلبل البيض تُقرع بالذكور

فقد ورد ذكره في «نقد الشعر» و«عيار الشعر» و«الوساطة» ، وغيرها . وعلق صاحب الوساطة عليه بقوله : «خطأ من أجل أنه كان بين موضع الوقعة التي ذكرها وبين «حجر» مسافة بعيدة جداً . ومنها قول قيس بن الخطيم ، يصف طعنة نافذة :

ملك بها كفى فأنهزت فشقها  
برى قائم من خلفها ما وراءها !

وقد ورد أيضاً في نقد الشعر وعيار الشعر والوساطة . وكذلك استشهد كثير منهم بقول النمر بن تولب :

أبقى الحوادث والأبام من نمر  
أسباد سيف قديم إثره باد  
نظّل تحفر عنه ، إن ضربت به  
بعمد الذراعين والساقين والهاد

ونظروا في مبالغات المحدثين - التي أصبحت سمة غالبية على كثير من صورهم سواء في المديح أم غيره واستشهدوا بأبيات مفردة وتحدثوا عنها من حيث «الإمكان والاستحالة»

لذا ظلّ اقتراب النقاد من مفهوم «الخيال» محصوراً في حديثهم عن بعض الصور المجازية والاستعارات المحسنة والتخييل ، في دراساتهم البلاغية ، واتخذوا هنا أيضاً مبدأ «الإمكان والاستحالة» معياراً «صحة» تلك الأساليب أو خطئها وصدقها أو كذبها . ذلك لأن الشعراء كانوا كثيراً ما يكذبون في مدائحهم ويصرّحون أحياناً بهذا ، كقول أبي تمام يخاطب أحد ممدوحيه :

لما كرمت نطقك فيك بمنطق  
حق . فلم آثم ولم أنحوب  
ومنى مدحت سواك كنت ، منى يهق  
عنى له صدق المقالة أكذب

ومن هنا كان اهتمام النقاد البالغ بالسرقات الشعرية والحديث عن مفهومها وشروطها وبيان أساليبها وأنواعها وتعقب «المعنى» الواحد أحياناً

منذ أن قيل شعراً في العصر الجاهلي حتى جرى ذكره مسروقاً أو مأخوذاً أو مضافاً إليه «إضافة حسنة» عند شاعر معاصر . وقد اشتروا لثبوت السرقة ألا يكون المعنى الذي اتهم الشاعر بسرقة من «المعاني المشتركة» التي تجري على ألسنة الناس أو يكثر ورودها على نحو مألوف في الشعر ، وأن يثبت اطلاع الشاعر على ذلك المعنى الذي سبق إليه .

ومع ذلك التحرز لم يستطع النقاد أن يكفوا أنفسهم عن هذه المتابعة متجاوزين في كثير من الأحيان ما اشترطوه من تمييز المعنى المسروق وأصائله ، غير ملتفتين إلى الصورة الشعرية لذلك المعنى . وقد أغرامهم بهذا أن الشعراء - وهم يدورون في دائرة مغلقة من المديح وشعر المناسبات والمطالع التقليدية - كانت تتشابه معانيهم أو يسرق بعضهم من بعض أو يقتبسون ويأخذون من الشعر القديم ، وبخاصة إذا كان الشاعر مقلداً غير معروف . وهكذا أصبح تعقب السرقات عند النقاد مظهراً من مظاهر الإحاطة بالتراث من ناحية ، ودليلاً على الفطنة والقدرة على كشف المعنى المسروق منها يتستر وراء صيغ شعرية جديدة . ولم يستطع النقاد أن يضعوا معايير واضحة تفرق بين المشترك العام والمبتكر الخاص ، إذ كانوا عند التطبيق يردون الشعر إلى معناه المجرد ، فيعدون من السرقة أبياتاً تنفرد بصيغة شعرية خاصة ، تباعد بينها وبين «هيكل» المعنى فيما سبقها من أبيات في المعنى نفسه . وقد فطن عبد القاهر إلى التفريق بين المعنى العام الذي يسميه «جنساً» والصورة الشعرية التي تبرز جانباً خاصاً من هذا المعنى في صياغة شعرية متميزة ، فقال <sup>(١٢)</sup> «فانظر الآن نظر من نفى الغفلة عن نفسه ، فإنك ترى عياناً أن للمعنى في كل واحد من البيتين من جميع ذلك صورة وصفة غير صورته في البيت الآخر ، وأن العلماء لم يريدوا حيث قالوا «إن المعنى هو المعنى في ذاك» أن الذي تعقل من هذا لا يخالف الذي تعقل من ذاك ، وأن المعنى عائد عليك في البيت الثاني على هيئته وصفته التي كان عليها في البيت الأول ، وأن لا فرق ولا فصل ولا تباين بوجه من الوجوه ، وأن حكم البيتين - مثلاً - حكم الاسمين قد وضعاً في اللغة لشيء واحد ، كاللبث والأسد . ولكن قالوا ذلك على حسب ما يقوله العقلاء في الشئين يجمعهما جنس واحد ثم يفترقان بخواص ومزايا وصفات كالحاتم والخاتم ، والشنف والشنف ، والسوار والسوار ، وسائر أصناف الخلق التي يجمعها حسن واحد ، ثم يكون بينها الاختلاف الشديد في الصنعة والعمل»

لكن بقية النقاد لم يلتفتوا إلى هذا الخلاف في الصورة الشعرية وظلوا يتحدثون عن المعنى المجرد ، فإذا التفتوا إلى شيء من ذلك قالوا : إن للشاعر فضل الإضافة ، أو فضل اختزال المعنى في بيت وقد كان في بيتين ، أو عبروا تعبيراً انطباعياً عاماً عن إحساسهم بحسن صياغته ومن ذلك قول الأمدى إن بيتي أبي تمام :

أما الهجاء فصدق عرضك دونه  
والمدح فبك كما علمت جليل  
فأذهب فأنت طليق عرضك إنه  
عرض عززت به وأنت ذليل

مأخوذان من قول هشام المعروف بالخلو ، أحد الشعراء البصريين  
بذلك والسديك كسبت عزاً



## وسالـلوم اجترأت على الجواب

غافلا عما في بيت هشام من تقرير . وما في بيتي أبي تمام من حركة قائمة على المقابلة الطريفة بين شطري البيت الأول والتعبير « فأنت طليق عرضك » ثم المقابلة الأخيرة التي تنير بالضرورة العجب عند الملتقى في الشطر الأخير « عرض عززت به وأنت ذليل ! » وقوله أيضا إن أبا تمام قد أخذ يتيه البديعين .

وقد ظلت عقبان أعلامه ضحى  
بعقبان طير في الدماء نواهل  
نصامت مع الرابات حتى كأنها  
من الجيش إلا أنها لم تقائل !

من قول مسلم بن الوليد :

قد عود الطير عادات وتفنن بها  
فهن يتبعنه في كل فرحل

مكتفيا من التعليق بقوله « فأني في المعنى زيادة ! » آخذا عليه مع ذلك أنه « جاء به في بيتين ! »

ويرى الآمدي أن الشاعر قد أخذ قول النابغة يصف يوم الحرب :

تسبدو كواكبهم والشمس طالعة  
لا النور نور ولا الإظلام إظلام

فقال « وذكر ضوء النور وظلمة الدخان في الحرب الذي وصفه »

ضوء من النار والظلماء عاكفة  
وظلمة من دخان في ضحى شحب  
فالشمس طالعة من ذا وقد أفلت  
والشمس واجبة من ذا ولم نجب

ولاشك أن بيت النابغة يقف دون بيت أبي تمام الأول وما يصور من مفارقة بدیعة وما في وصفه الضحى بالشحوب من أصالة .

وهكذا لم يستطع الآمدي أو غيره من النقاد مع تحرزهم والتفانهم إلى ما « أضافه » الشاعر اللاحق بمعنى من سبقه من الشعراء - أن يقدموا تصورا كاملا لمفهوم السرقعة أو علاقة المعنى فيها بالصورة الشعرية ، وظل تناوهم لها قائما - كأغلب تناوهم لقضايا النقد - على تلك النظرات الجزئية التي قد يناقض الناقد فيها نفسه أحيانا لتناثرها في مواضع مختلفة من كتابه .

ومن مظاهر تأثر النقاد بواقع الشعر العربي فهمهم للغموض في الشعر . فقد كان الشعر العربي في أغلبه واضح الدلالة « قريب المأني » فلما رأوا في بعض أبيات أبي تمام شيئا من الغموض لم يرض أغلبهم عنه واقتصر على مناقشته على أبيات مفردة من ذلك الشعر فلم يبلغوا ما كان يمكن أن يصلوا إليه من « نظريات » حول الغموض المتصل بالرمز . وقد نجد في النقد العربي عبارة هنا أو عبارات هناك تمتدح خفاء « المعنى » لكننا نجد كثيرا مما يناقضها في النظرية والتصديق ، وفيها خاصا ضيقا لمفهوم الغموض : كما في قول عبد القاهر في أسرار البلاغة « ومن المركز في

الطبع أن الشيء إذا نيل بعد طلب له ، أو اشتياق إليه أو معاناة الحنين نحوه ، كان نيله أحلى ، وبالميزة أولى ، فكان موقعه من النفس أجل والطف ، وكانت به أضن وأشغف . فإن قلت : فيجب على هذا أن يكون التعقيد والتعمية وتعهد ما يكسب المعنى غموضا مشرقا له ، وزائدا على فضله ، وهذا خلاف ما عليه الناس . ألا تراهم قالوا إن خير الكلام ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك ؟ فالجواب أني لم أرد هذا الخلد من التعب ، وإنما أردت القدر الذي يحتاج إليه في نحو قولك : فإن المسك بعض دم الغزال .

وهو - بما استشهد به من شعر - لا يبعد عما قاله في « دلائل الإعجاز » ويظل رأيه في الغموض محصورا في التثليل والاستعارة والكناية .

ولا يخرج صاحب الوساطة عن هذا الرأي المحدود في الغموض فيقصده على ما أسماه « أبيات المعاني » يريد بها أبياتا تتضمن « معنى » لا « يفهمه » السامع إلا بعد كد وطول تفكير : « ولو كان التعقيد وغموض المعنى يسقطان شاعرا لوجب الأبروى لأبي تمام بيت واحد . فإنا لا نعلم له قصيدة تسلم من بيت أو بيتين قد وُفر من التعقيد حفظها وأفسد بها لفظها ، ولذلك كثرت الاختلاف في معانيه ، وصار استخراجها بابا منفردا ينتسب إليه طائفة من أهل الأدب ، وصارت تطارح في المجالس مطارحة أبيات المعاني والغاز المعنى . وليس في الأرض بيت من أبيات المعاني لقديم أو محدث إلا ومعناه غامض مستتر ، ولو لا ذلك لم تكن إلا كغيرها من الشعر ، ولم تُفرد فيها الكتب المصنفة وتشغل باستخراجها الأفكار الفارغة » . وعلى هذا النهج سارحازم القرطاجني فتحدث عن دواعي الغموض ورده أحيانا إلى اللفظ وأحيانا إلى المعنى موضحا كيف يتجنبه الشاعر مادام غرضه . البيان عن معانيه « . . . فيجب فيها كان بهذه الصفة [ من الغموض في المعنى ] أن يُجهد في تسهيل العبارة المؤدية عن المعنى وسطها حتى يُقابل خفاؤه بوضوحها وغموضه ببيانها . حتى تبلغ الغاية المستطاعة في ذلك ، فإذا اجتهد الشاعر في توفية العبارة حقها من البيان وقصد بها الإيضاح غاية ما يستطيع فقد أزال عن نفسه اللوم في ذلك ونفى عنها التقصير . ووجب عذره في خفاء المعنى إذ لا يمكن أن يصبره في نفسه جليا . . . ويجب أيضا على الشاعر فيها لم يمكنه أن يُبين عنه حق الإبانة أن يقرن ذلك المعنى بما يناسبه ويقرب منه من المعاني الجلية ليكون في ذلك دليل على ما انبهم من ذلك المعنى . . . وأما ما يرجع إلى اللفظ مما يوقع في المعاني غموضا واشتكالاً فمن ذلك أن تكون الألفاظ الدالة على المعنى ، أو اللفظة الواحدة منها ، حوشية أو غريبة فيتوقف فهم المعنى عليها والواجب على الشاعر أن يتجنب من هذا ما توغل في الحوشية والغربة ما استطاع حتى تكون دلالته واضحة على المعاني . . . »

على أن للقرطاجني رأيا آخر في الغموض والغربة يناقض هذا الرأي ويقترب من المفهوم الحديث له . ويمثل الخلاف بين الرأيين ما أشرنا إليه من تناثر أقوالهم في القضية الواحدة وتباعدها حتى لنجد فيها أحيانا الرأي ونقيضه ، فهو يقول بعد تعريفه للشعر وغايته وبعض صفاته « . . . وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب . فإن الاستغراب والتعجب حركة

للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثيرها . فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيئته وقويت شهرته أو صدقه أو خفى كذبه وقامت غرابته .

\*\*\*

ومما أثر في مسار النقد وأرائه وأحكامه ما كان للشعر الجاهلي من سلطان على الشعراء والنقاد . فيه صفى الشعراء مواهبهم واستقوا معرفتهم باللغة والأساليب الشعرية . ومنه استمد النقاد كثيراً من أحكامهم على الألفاظ والمعاني وبناء العبارة والتشبيه والحقيقة والمجاز والوضوح والغموض وغير ذلك من عناصر الشعر ، وأوجزوا تلك العناصر فيما أسموه بعمود الشعر وقاسوا كل جديد إليه . فإذا أرادوا الانتصار للجديد وجدوا له أصولاً في القديم ، وإذا هاجموا جديداً رموه بأنه «خلاف ما عليه العرب» . وقد دار الحوار بين أنصار أبي تمام والبحترى في أغلبه حول هذا المفهوم . فقال خصوم أبي تمام «إن كان هذا شعراً لما قالته العرب باطل» وقالوا عن البحترى «إنه ما فارق عمود الشعر وطريقته المعهودة» مع ما تجده كثيراً في شعره من الاستعارة والتجنيس والمطابقة وانفرد بحسن العبارة . . . . . ، وقارنوا بين استعاراته البعيدة ، وما جاء في الشعر القديم من استعارات قريبة المأخذ .

وكذلك علل صاحب الوساطة كثيراً من مبالغات المتنبي باحتذائه لنظائر لها في الشعر الجاهلي وقارن بين هذه وتلك معتزلاً لشاعره «فإذا سمع المحدث من قول الأول .

ألا إنما غادرت يا أم مالك  
صدي أينما تذهب به الريح يذهب

وقول آخر من المتقدمين .

ولو أن ما أبقيت منى معلق يعود ثمام ما تأؤد عودها  
جسر على أن يقول :

أسر إذا نخلت وذاب حصى لعل الريح تسقى بي إليه  
وسهل لأبي الطيب الطبري فقال :

ولو قلم القيت في شق رأسه  
من السقم ما غبرت من خط كاتبه  
وقال :

كفى يحسى نحولاً أنني رجل لولا مخاطبتي إياك لم ترفي  
ولعل خير مظهر لسلطان تقاليد الشعر القديم تلك الردة العجيبة التي لنفاها لدى ابن قتيبة بعد قوله الذكبة ، منتصراً للجديد ، «فكل قديم كان جديداً في عصره» إذ يقول بعد ذلك في موطن آخر من مقدمة كتابه ٤٣ : «وليس لتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام»

[يريد أقسام القصيدة العربية التقليدية القديمة] فيقف على منزل عامر ، أويكى عند مشيد البنيان ، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الدائر والرسم العاق . أو يرحل على حمار أو بغل ويصفها ، لأن المتقدمين رحلوا على

الناقة والبعر ، أو يرد على المياه العذاب الجوارى لأن المتقدمين وردوا على الأواجن الطوامي ، أو يقطع إلى الممدوح منابت الزجس والآس والورد ، لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح والخنة والعرارة .

وهذه الدعوة الصريحة إلى الزيف تدل على ما بلغت تقاليد الشعر الجاهلي من سيطرة حتى أصبحت أصولاً فنية لا يجوز الخروج عليها إلا بقدر مرسوم . فابن قتيبة يريد للشعراء المحدثين أن يجددوا ، لكن في داخل ذلك الإطار العام من تقاليد الشعر الجاهلي . فإذا تجاوزوه كانوا قد خالفوا أصلاً مريعاً من أصول الشعر . لذا يقول بعد النص السابق : «قال خلف الأحمر : قال شيخ من الكوفة . أما عجت من الشاعر قال : «أنت قيصوماً وجنجاناً» فاحتمل له ، «وقلت أنا «أنت إحصا وتفاحا» فلم يحتمل لي ! . وليس له أن يقبس على اشتقاقهم فيطلق ما لم يطلقوا» .

وقد رأينا كيف أقام الأمدى موازنته على هذه الأقسام التقليدية للقصيدة ، مفترضاً أنها مازالت «الأصل» الذي ينبغي أن يتبع وإن كانت قد قلت حينذاك في قصائد العباسيين .

وكذلك يختم القرطاجني وصية أبي تمام إلى البحترى بقوله : «وجملة الحال أن تعتبر شعرك بما سلف من شعر الماضين ، لما استحسنته العلماء فاقصده ، وما تركوه فاجتنبه ، ترشد إن شاء الله»

وهؤلاء النقاد أساليب متأثرة بطابع «النثر الفني» في ذلك العصر . حافلة بالسجع والمرادفات والفواصل وازدواج الجمل حتى في نظرهم إلى أدق المسائل البلاغية ، فتثير كثيراً من القلق عند الدارس الحديث الذي يود أن يتبع فكرة الناقد معروضة في أسلوب محكم منسق . وقد رأينا نماذج من هذا الأسلوب فيما اقتبسناه من أقوالهم ، ومنه على سبيل المثال قول عبد القاهر في أسرار البلاغة ، في فضل الاستعارة : «ومن الفضيلة الجامعة فيها أن تبرز هذا البيان أبداً في صورة مستجدة ، تزيد قدره نبلا ، وتوجب له بعد الفضل فضلاً ، وإنك لتجد اللفظة الواحدة قد اكتسبت فيها فوائد حتى تراها مكررة في مواضع ، ولها في كل واحد من تلك المواقع شأن مفرد وشرف مفرد وفضيلة مرموقة وخلاصة مرموقة .

ومن خصائصها التي تذكر بها ، وهي عنوان مناقبها ، أنها تعطيك الكثير من المعاني . باليسير من اللفظ ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر ، وتجنّي من الغصن الواحد أنواعاً من المر . . . وهي أمد ميداناً وأشد افتناناً وأكثر جريئاً وأعجب حسناً وإحساناً ، وأوسع سعة وأبعد غوراً من أن تجمع شعبها وشعوبها ، ونحصر فنونها وضروبها ، نعم ، وأسحر سحراً ، وأملأ بكل ما يملأ صدراً ويمنع عقلاً ، ويؤنس نفساً ويوفر أنساً ، وأهدى إلى أن تهدي إليك عذارى قد تُخبر لها الجمال ، وعنى بها الكمال ، وأن تخرج لك من بحرها جواهر إن باهتتها الجواهر مدّت في الشرف والفضيلة باعاً لا يقصر ، وأبدت من الأوصاف الجليلة محاسن لا تنكر ، وردّت تلك بصفرة الخجل ووكلتها إلى نسبتها من الحجر ، وأن تثير من معدنها يثراً لم تر مثله ، ثم تصيغ فيها صياغات تعطل الحلى وتزيّن الحلى الحقيقي ، وأن تأتيك على الجملة بعقائل بأنس إليها الدين والدنيا ، وشرائف لها من الشرف الرتبة العليا ، وهي أجل من أن تأتي الصفة على حقيقة حالها وتستوفي جملة جلالها»

وبعد ، فلم يكن القصد أن نرعى بما أعطاه هؤلاء النقاد من دراسات فيها كثير من المعرفة الواسعة بنرائهم حينذاك من الشعر والنثر ، وفطنة إلى كثير من أسرار اللغة وألوان تعبيرها ، بل قصدنا إلى الدراسة الموضوعية لكي نضع ما خلفه هؤلاء النقاد في موضعه بالقياس إلى ألوان أخرى من تراث الفكر العربي أكثر إحاطة وأعمق نظراً وأقرب إلى مناهج البحث العلمي ، وأن ننبه إلى المخاطر التي يمكن أن يقع فيها الناقد الحديث إذا أسقط على هذا التراث ثقافته الحديثة ونظريات النقد المعاصر ، محاولاً أن يجمع من تلك الأشتات المتناثرة مذهبا نقديا متكامل الجوانب ، إذ لابد لمثل هذا الناقد أن يتعسف التأويل في كثير من الأحيان ، ويختار من هنا وهناك شذرات مما يمكن أن يقيم به نظريته ، متجاهلا ما يمكن أن يناقضها أو يتعارض معها . ولا يمكن أن ننسب إلى عصر من أخصب عصور الحضارة العربية « نظرية » نبيها على أراء جزئية متفرقة في وقت كان هناك للعرب « نظريات » ومذاهب كثيرة شاملة وكاملة في الفقه والتفسير والكلام والنحو وغيرها من العلوم .

وعلى تقيض هذا الأسلوب المبهرج يصادف الدارس أسلوباً آخر عند حازم القرطاجني فيه كثير من التواء العبارة وغموض المعنى حتى بعد أن يحاول توضيحه في « الإضاءة » . ومن نماذجه قوله : « كل قول قصد به محاكاة شيء ونحي بذلك منحى من الأغراض فإنه يجب ألا يتعرض فيه إلى ما هو ألبق بمضاد الشيء المحاكى به وأخص به ، أو أخص بمناسب مضاده ، وألا يتعرض في تحييل حال الشيء المحاكى به إلى ما هو بحال مضاد ذلك الشيء أو مناسب مضاده ، وألا يتعرض في القول ومادل عليه إلى ما هو أخص بمضاد الغرض الذي نحى به منحاه أو إلى ما هو أخص بمناسب مضاد ذلك الغرض ، وألا يتعرض فيه إلى لفظ له عرف فيما يضاد المعنى الذي دل عليه أو الغرض الذي نحى به منحاه أو الشيء الذي قصدت به محاكاته أو إلى ما يناسب مضادات جميع ذلك ، فإن التعرض في القول لما يضاد معناه ومدلوله وغرضه أو إلى ما يناسب تلك المضادات ، أو إلى ما له عرف في شيء من ذلك ، ضروب من التدافع . »

## ● هوامش

- ٣٤ - منهاج البلاغة ص ١٤٩
- ٣٥ - الصناعتين ص ٤٣٢
- ٣٦ - منهاج البلاغة ص ١٤٦ . عيار الشعر ص ١٢٣ . الصناعتين ص ٤٣٢
- ٣٧ - عيار الشعر ص ١٢٢
- ٣٨ - عيار الشعر ص ٦
- ٣٩ - نقد الشعر ص ٧٨
- ٤٠ - منهاج البلاغة ص ٢٠٣
- ٤١ - عيار الشعر ص ٥
- ٤٢ - دلائل الإعجاز ص ٣٨٨
- ٤٣ - الشعر والشعراء ص ٧٦-٧٧



مركز تحقيق وتطوير علوم عربي

- ٢٠١ - الموازنة ص ١٤٦ - ١٥٤ ، ص ١٥٤-١٦٨
- ٣ - الموازنة ص ٣١٠-٣١١
- ٤ - الرساطة ص ٣١٠-٣١١
- ٦ ، ٥ - الرساطة ص ٢٣-٢٤ ، ص ٣٦
- ٨ ، ٧ - نقد الشعر ص ٢٠ ، ٢١
- ٩ ، ١٠ ، ١١ - نقد الشعر ، ص ٢٨ ، ٤٢ ، ٥٩
- ١٢ - نقد الشعر ص ٩٨
- ١٣ - دلائل الإعجاز ص ٢٣٧
- ١٤ ، ١٥ - أسرار البلاغة ص ٢٦٢-٢٤٨
- ١٦ - دلائل الإعجاز ص ٤٠٢
- ١٧ - عيار الشعر ص ٦٧
- ١٨ ، ١٩ - دلائل الإعجاز ص ٦٤ ، ٥٣
- ٢٠ ، ٢١ - دلائل الإعجاز ص ٣٠٠ ، ٤٠١
- ٢٢ - أسرار البلاغة ص ٧
- ٢٣ - دلائل الإعجاز ص ٦٧
- ٢٤ - نقد الشعر ص ١٧٨
- ٢٥ - منهاج البلاغة ص ٢٦٨
- ٢٦ - دلائل الإعجاز ص ٢٩٧
- ٢٧ - دلائل الإعجاز ص ٣٦
- ٢٨ - دلائل الإعجاز ص ١٢
- ٢٩ - الرساطة ص ٣٣٥
- ٣٠ - الصناعتين ص ٤٨
- ٣١ - الصناعتين ص ٧١
- ٣٢ - دلائل الإعجاز ص ٥٣
- ٣٣ - دلائل الإعجاز ص ٣٤٦

## مراجع البحث

- أسرار البلاغة - عبد القاهر الجرجاني - دار المنار ١٩٤٧
- دلائل الإعجاز - عبد القاهر الجرجاني - دار المنار ١٩٤٧
- شرح ديوان الحماسة - المرزوقي - لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٥١
- الشعر والشعراء - ابن قتيبة - تحقيق أحمد شاكر
- كتاب الصناعتين - أبو هلال العسكري . الحلبي ١٩٥٢
- كتاب نقد الشعر - قدامة بن جعفر - الحلبي ١٩٤٨
- عيار الشعر - ابن طياتبا - المكتبة التجارية ١٩٥٦
- منهاج البلاغة ومراجع الأدباء - حازم القرطاجني - تونس ١٩٦٦
- الموازنة بين أبي تمام والبحتري - مطبعة حجازي ١٩٤٤
- النوابع - المرزباني - دارنوسة مصر ١٩٦٥
- الرساطة بين المتنبي وخصومه - علي بن عبد العزيز الجرجاني . صبيح القاهرة

# الهيئة المصرية العامة للكتاب

ترحب بكم دائماً في مكاتبها

بالقاهرة والمحافظات

القاهرة

١٩ شارع ٢٦ يوليو ٨٤٨٤٣١

٥ ميدان عرابي ت ٧٤٠٠٧٥

١٣ شارع المتديان

الباب الأخضر بالحسين ت ٩١٣٤٤٧

## مراكز التوزيع الداخلي



• مركز شريف : القاهرة :

٣٦ شارع شريف ت ٧٥٩٦١٢

• مركز الفجالة : القاهرة :

٥ شارع كامل صدقي (الفجالة)

• مركز اسكندرية : اسكندرية :

٤٩ شارع سعد زغلول ت ٢٢٩٢٥

مركز تحقيقات كيمياء علوم

## الوجه القبلي

الجيزة : ١ ميدان الجيزة ت ٨٩٨٣١١

اسيوط : شارع الجمهورية ت ٢٠٣٢

المنيا : شارع ابن خصيب ت ٤٤٥٤

أسوان : السوق السياحي ت ٢٩٣٠

## الوجه البحري

• اخلية الكبرى ميدان المحطة

• طنطا ميدان الساعة ت ٢٥٩٤

• دمنهور شارع عبد السلام الشاذلي

• المنصورة ٥ شارع الثورة ت ٦٧١٩

مركز التوزيع الخارجي بيروت : شارع سوريا - بناية حمدي وصالحه ت ٢٩٠٠٩٩ - ٢٥٦٤٩٢



# النحو والشعر

## قراءة في دلائل الإعجاز

□ مصطفى ناصف

ظهر في القرن الرابع على الخصوص الطموح إلى إقامة فلسفة لغوية شارك فيها النحاة بأكثر مما شارك فيها طائفة من النقاد . وما يزال استطلاع سمات هذه الفلسفة من أهم فصول الدراسات العربية القديمة وأكثرها تشويقاً . وما أكثر ما قيل في حيويتها ، وما أقل ما قيل في انتقادها .

وقد ظهر لنا من خلال تتبعها أن متقدمي الدارسين ميزوا بين معنيين اثنين على الأقل للنحو ؛ فقد كانت صناعة النحو تعرف في معظم الأحيان في ضوء التمييز بين صحة الكلام وخطئه ، وكان هذا الخطأ يسمى أحياناً باسم الفساد .

ولكن هناك معنى ثانياً للنحو شغل بعض العقول ، وهنا نجد أن مشغلة النحو ليست هي التمييز السابق المزعوم ، وإنما هي تحصيل الخبرات المتنوعة بأساليب العربية أو تراكيبها ؛ فاللغة العربية ذات رسوم أو هياكل يجب البحث عنها ، هذه الرسوم أهتم منذ القدم سيبويه . ومن الواضح أن التفرقة بين المفهومين ممكنة ومثمرة ، فالخبرة بالتراكيب تبدو من بعض الوجوه غرضاً براقاً سرعان ما يدخل بالباحث في أعماق بعيدة .

إلهم أن الترجمة هي حركة بين لغات وتراكيب وأنماط ذهنية متفاوتة . ومن أجل ذلك يجوز أن يتعرض المعنى للتغيير في مناطق كثيرة ؛ يجوز أن تزيد الترجمة وتنقص ، وأن تقدم وأن تؤخر ، ويجوز أن تخل بمعنى الخاص والعام . ذلك أن كل لغة توشك أن تكون نظاماً مغلقاً على نفسه من بعض الوجوه .

وفضلاً عن ذلك فقد لاحظ الباحثون أن أهم ما يشغل عقل الإنسان لا وجود له بمعزل عن اللغة ، فالبحث عن ظاهر العالم وباطنه إذا كان قد نما عند الإغريق فمن الجائز أن تكون هناك علاقة ما بين طبيعة هذا البحث واللغة اليونانية ذاتها .

لقد لوحظ في هذا المجال أن قولنا إن الحقيقة منتقلة بين الأمم لا يخلو من إسراف ؛ فإذا انتقلت الحقيقة أصبحت طائفة من الحقائق وليست حقيقة واحدة ، وكذلك الحال في المنطق ، فهو أداة اللغة ، ولا يمكن أن يوجد انفصال تام بين المنطق اليوناني واللغة اليونانية .

وهكذا يلاحظ أن الفلسفة اللغوية نشأت ونمت في ظل البعد عن موضوع التمييز بين صحيح الكلام وخطئه ؛ نشأت ونمت في ظل

وقد فطن كبار النحاة أيضاً إلى أن الخبرة بتراكيب العربية هي في الوقت ذاته خبرة بالأغراض التي تعبر عنها اللغة ، وبعبارة ثالثة أدرك النحاة أن هناك التحاماً بين ما يسمى تراكيب وما نسميه باسم المعاني أو الخواطر ؛ فالمعقولات العامة لم تكن عائقاً يعوق النحاة دون الإحساس الواضح أو المبهم بالصلة المتبادلة بين ما كان يسمى أحياناً باسم المعنى وما يسمى باسم اللفظ . وظل إحساس النحاة بالاحتلاف في إدراك المعاني حافزاً يحفزهم إلى التمييز بين التراكيب أو التنوع القائم في بنية اللغة . ظل إحساس النحاة قائماً بالعلاقة المتينة بين ما يسمى باسم اللغة وما يسمى باسم الأغراض أو المعاني . ومن الحق أن تتبع هذه الصلة أمر مرهق ، ويجب على الأقل ملاحظة الحدود التي تميز الفكر القديم عن الفكر الحديث ؛ فإسباغ المزايا دون قيد ليس من الفقه العلمي في شيء ... ومهما يكن فإن العلاقة بين اللغة والفكر أهتم من بعض الوجوه هؤلاء النحاة . ذلك أنهم نظروا في الترجمات التي قام بها الفلاسفة إلى اللغة العربية ، وخيل إلى بعضهم نوع من الشك ، من الناحية النظرية على الأقل ، في مدى دقة بعض هذه التراجم وكمال أدائها وإخلاصها . وقد نبه هذا الشك ، كما نقول الآن ، من منبت نظري لا عملي ؛ فقد خيل

ملاحظات بعضها مقتضب موجز حول ما صنعت الترجمة من لغة إلى لغة إلى ثالثة ، وحول إعطاء اللغة العربية ما تستحقه بعد أن استحال عليها أطوار النمو واستيعاب ثقافات مختلفة .

ولكن أكثر الجوانب استحقالاً للشرف هو ما قام به النحاة من مناهضة المناطقية والمتعصبين ، فقد زعم النحاة في وجه هؤلاء أن صناعة النحوى هي بحث عن المعنى وليست اشتغالاً بالألفاظ ، وقد خامر بعضهم على الأقل شك في عبارات مشهورة مرددة تنطوي على منازلة فجأة سريعة ، كمثل زعمهم بأن المعنى أشرف من اللفظ .

أدرك النحاة أن صناعة البحث عن المعنى وتعمق اللغة أمران يشرف أحدهما على الآخر ، وخيل إليهم أن من الضروري التمييز بين الأغراض التي تنهض بها اللغة ؛ فهناك تمييز طفيف مبهم بين كلمة الإعراب وكلمة الحديث ، بين الأخبار والاستخبار ، بين النداء والتمنى . وهذه كلها أنماط فكرية يجب تعمقها ومعاودة البحث فيها ... إن النظام التفكيرى للغة من الأهمية بمكان في إحساس بعض النحاة في القرن الرابع . ولكن الذى أضر بهذه الفلسفة إلى أبعد مدى هو ذلك التمييز الذى كان شائعاً : كان المعنى يرتبط بفكرة الثبات ، وكان يرتبط في بعض الدراسات الفلسفية بكلمة العقل . وكانت كلمة العقل ترتبط هي الأخرى بكلمة الإلهي ، ومن ثم وجدنا مبدأ التنازع يعود فيعني على إمكانات خصبة ، فاللفظ في نظر بعض الفلاسفة باند ثابت ، وهو مرتبط بالطبيعة ، والطبيعة آثار يتلو بعضها بعضاً . وهكذا نشأ الخلاف بين مصطلحي الطبيعي والعقلي ، فكيف يمكن أن يطمئن المرء إلى ثمار فلسفة تنشأ في هذا العالم الذى يتفصل فيه ما بين الطبيعي والعقلي . لكن هذا الانفصال أو التنازع كان جزءاً خطيراً من مشاغل العقل العربى في إطاره الفلسفى . ومنها يكن من أمر فقد لاحظ النحاة أن من الممكن إدخال بعض التعديلات في هذا المبدأ ، أو خيل إليهم أن الكشف عن المعنى لا يمكن استكمالها بغير أدوات لغوية . وهذه الملاحظة لو تتبعها النحاة بعيداً لكانت لها نتائج خطيرة في إدراك معنى الفلسفة ذاتها ، لكن حسبنا ما قاله بعض النحاة في عجب المنطقيين ، وحسبنا ما لاحظوه من أن الخبرة بمعنى من المعاني هي خبرة لغوية من الطراز الأول ، ومن هنا نشأت هذه المباحث التي أريد بها فتح باب واسع للدراسة ، وحاول عبد القادر الجرجاني في القرن الخامس - كما سنقول - النهوض بعبء كبير .

ومن المهم أن المسائل الخاصة بفلسفة اللغة نشأت من الناحية العملية في ظل بعض التمييز بين الوظائف اللغوية ذاتها ، فقد كان من اليسير ملاحظة ما تصنعه اللغة بالمعنى أو المراد ، وكانت بعض الألفاظ مثل التحلية والإمتناع من قبيل خدمة ما يسمى باسم أشباه الحقائق . وهكذا ميز النحاة أنفسهم بين الحقائق وأشباه الحقائق ، وإن كانوا في موضع آخر لا حظوا أن الحقائق إذا انتقلت من لغة إلى لغة تعرضت للاستحالة والتغير ، ولولا أن كلمة المعنى ارتبطت في ذهن بعض الفلاسفة بفكرة العقل والإلهي لأمكن أن تأخذ هذه الفلسفة طريقاً آخر .

ومهما يكن فقد ميز النحاة بين الأغراض ، ولاحظوا على وجه ما مدخل اللغة في التعبير عن الحقائق ، ولاحظوا كذلك أن التفلسف

محتاج إلى اللغة وإن كانت هذه الملاحظة غامضة إلى حد بعيد . لقد كانوا يطمحون إلى إقامة هيكل من الدراسات يحقق المعاني باللغة ، أما مدى نجاحهم في هذه المحاولة فشيء آخر .

حتى إذا جاء عبد القاهر تلقف هذه الملاحظات وأمعن فيها التفكير ، وترك كتاباً مشهوراً هو دلائل الإعجاز . ويكاد يكون هذا الكتاب أهم ما كتب في اللغة العربية على الإطلاق . ولذلك كان الإلمام به فريضة مطلوبة لكل دراسة لغوية يعينها الإحساس بالصعوبات الكامنة وراء تمييز التراكييب بعضها من بعض وتعلقها بالمعاني .

كان عبد القاهر يريد أن يجعل للنحو مفهوماً ثالثاً متميزاً بعض التميز من هذين المفهومين السابقين . كان المفهوم الأول كما رأينا تمييز الصحيح من الفاسد ، أو الخطأ من الصواب . وكان المفهوم الثانى هو ما يسمى باسم نهج العرب في التعبير . وكلمة النهج هي في نفسها كلمة غامضة - كما ترى - ولكنها قد تنطوي بعد الإمعان على ضرورة إثارة أسئلة ذات طابع فلسفى .

وكان المفهوم الثالث هو الذى حاوله عبد القاهر ، وما يزال هذا المفهوم موضع تعليقات كثيرة أكثرها إيجابى وأقلها سلبى . كان من رأى عبد القاهر ضرورة مراجعة التعريفات السابقة وإعادة النظر فيها ، وكل تعمق في الموضوع ينتهى بالضرورة إلى طرح مسألة التعريف ، والتعريف ليس مبتدأ التفكير ولكنه ثمرته وعاقبة المعاناة الشخصية الطويلة .

كان عبد القاهر يقول : إن النحو هو نظم الكلام ، وكان يرى كلمة النظم أوضح قليلاً من كلمة النحو ؛ ذلك أن كلمة النحو قد تشوبها العناية بالإعراب أو تغيير أواخر الكلمات ، وإن كانت أواخر الكلمات ذات صلة وثيقة بنظام الكلمات . ولم تكن كلمة النظام الشائعة بيننا الآن جزءاً من الحساسية اللغوية العامة في القرن الخامس ، واستعمل عبد القاهر بدلاً منها كلمة النظم . ولا يمكن أن تكون كلمة مفردة مهما علا شأنها كافية في كشف الغبار في مجال من الدراسات عرف في يوم ما بأنه نضج واحترق .

حاول عبد القاهر إرساء مفهوم تعلق الكلمات بعضها ببعض . كيف تتعلق الكلمات وكيف تكون الواحدة بسبب من الأخرى . هنالك رجوع عبد القاهر إلى النحو القديم الذى يؤمن بأن تراكييب العربية تقبل الفهم في ظل المقولات المتناقلة من مثل المبتدأ والخبر ، الفعل والفاعل والمفعول ، النعت ، البدل ، عطف البيان ، الجملة المؤكدة وغير المؤكدة ... أى أن ارتباط الكلمات بعضها ببعض أخذ يتم في نطاق المقولات النحوية السابقة ، ولم يخطر بذهن عبد القاهر الزعم بأن ترابط الكلمات معناه إحداث ثورة في المقولات النحوية . لقد كان ذلك وما يزال عسيراً . وليس من الصواب أو الشرف في شيء أن نطالب باحثاً ذكياً في القرن الخامس بما عجز عنه الدارسون حتى القرن الرابع عشر الهجرى . ولنترك هذه الملاحظة إلى ملاحظة أخرى .

قد يبدو ترابط الكلمات أمراً بجليه العرف أو العادات اللغوية الشائعة في المجتمع . وقد يقال إن الإنسان ينطق كما ينطق غيره ، وتسيطر عليه - إلى حد بعيد - عاطفة المحاكاة . قد يغفل إلينا أن تعلق الكلمات بعضها ببعض رهين بالعادات اللغوية التي يكتسبها الفرد من

الدوائر ذات السلطة في المجتمع . لكن هذا الفرض قد يصدق على بعض الاستعمالات دون غيرها . وهذه هي نقطة البدء التي بدأ بها عبد القاهر بحثه . وبدأ لعبد القاهر أن تعلق الكلمات بعضها ببعض عبر عما كان يسميه باسم الأفكار اللطيفة . وكلمة الأفكار اللطيفة كانت تعني - فيما نظن - ما تعنيه الآن كلمة فن . ولولا هذا التحديد لأمكن أن يدخل الزيف على بعض المصطلحات المستعملة في الكتاب . ليس هناك بأس في أن نتصور أن كلمة الأفكار أو الفكرة أو الفهم الثاقب يراد بها صناعة الفن أو نفاذ الفنان . ومن هنا نجد أن ارتباط الكلمات بعضها ببعض جزء أساسي من البحث في فن الشعر . وأن النقد الأدبي ظل إلى القرن الخامس باعتراف عبد القاهر خاليا من التدقيقات أو التفصيلات المميزة التي نستطيع بواسطتها إلقاء الأضواء على الشعر من حيث هو لغة .

وبعبارة أخرى أدرك عبد القاهر أن هناك كلمات مهمة مثل الحلى والألفاظ والتحسين ، وأن من الواجب اطراحها من أجل إقامة تفكير ناضج نستطيع بواسطته مواجهة الشعر . أدرك صاحب دلائل الإعجاز أن النقد العربي محتاج إلى فلسفة لغوية نابغة من الشعر ، وأدرك أن السبيل إلى ذلك هو إعادة النظر في التراث النحوي ، ومحاولة التمييز بين مستويات اللغة المختلفة وإقامة الفواصل بين ارتباطات الكلمات التي تبدو محاكاة وتقليدا للعرف وارتباطات الكلمات التي تبدو بلاغة أو شعرا .

وكان الباحثون الذين جاءوا بعد عبد القاهر يقرءون عبد القاهر في إمعان ، ومن ملاحظاتهم التي تستحق الانتباه في هذا الشأن أن ارتباطات الكلمات في أي مجال يصح أن تعتبر مادة فن أو شعر . ومن أقوالهم غير الشائعة أن النظرة إلى الكلام باعتباره نحا أو بلاغة نظرة اعتبارية .

وفي جملة أخرى نستطيع أن نشرح هذا بأن نقول إن متقدمي الباحثين رأوا أن من الممكن البحث في كل نظام لغوي بوصف لأول وهلة بأنه من قبيل العرف السائد أو العادات اللغوية المتبعة ، أي أن في كل ما نقول من كلام عادي توجد بذور الفن . لكن هذه البذور يجب أن نلاحظ صلتها الشديدة بما نسميه باسم النحو ، فالدراسة النحوية في مجال الشعر متميزة بالضرورة عن الدراسة النحوية في مجالات أخرى . ومن هنا يجب أن نلاحظ أنه في داخل كل لغة يوجد أكثر من نحو ، وكذلك يكمن في بنية العبارة نفسها احتمالات نحوية ، والاحتمالات النحوية تفتح الباب أمام أساليب متنوعة . وفكرة الأساليب من هذه الناحية وثيقة الصلة بالنظام النحوي الذي يمكن افتراضه . ويمكن أن ندعي أن الباحثين المتقدمين فطنوا منذ وقت بعيد إلى أن النحو وثيق الصلة بكل تبصرة حقيقية بما نسميه الخبرات الأسلوبية . وقد عاشت الخبرات الأسلوبية في عقول (الأدباء) غامضة لا ينالها الوضوح ولا يعتريها التحديد . وفي أكثر كتب النقد الأدبي عبارات تدل على انطباعات مهمة لا تفيد شيئا في توضيح النشاط اللغوي ، حتى إذا تمت الدراسة النحوية أمكن التساؤل من خلالها عن موضوع الأساليب . وما يزال هذا التساؤل محتاجا إلى مزيد من النمو ، ولم يكد أحد في اللغة العربية يرسي الدعائم البسيطة أو ينمي البذور الأولى التي أنبتها المعنيون بالنحو العربي وصلته بالشعر .

علينا إذن أن نتأمل أكثر من مرة في موضوع الاحتمالات النحوية . إنه ليس نشاطا إعرابيا فحسب ولكنه مدخل مهم للخبرة بلاغة الشعراء . وهذه مسألة جدية بالاهتمام . كيف يكون النحو جزءا أساسيا من فقه الشعر أو دراسة الأدب . ولتعد بالذاكرة إلى بعض ما صنعه عبد القاهر في دلائل الإعجاز . يقول عبد القاهر إن أهمية النحو الكبرى لا تتضح أمام كثير من الباحثين الذين ينظرون إلى النحو ومشكلاته نظرة قد يشوبها الاستخفاف ، ومن الباحثين من يرى في الاحتمالات النحوية عبثا يجب التخفيف منه ، ولكن قليلا من الباحثين هم الذين يلتفتون بعناية إلى تأثير الاحتمالات النحوية في بنية المعنى . والمتفلسفون من النحاة يتحدثون عن التوتر الذي يمكن أن ينشأ بين صناعة الإعراب من ناحية وشرح المعنى من ناحية ثانية . وهذا الحديث يعني أن صناعة الإعراب ذاتها محتاجة إلى تعديل غير قليل . ولكننا لا نستطيع أن نتجاهل بعض ما في التراث من اهتمام يجعل أو يحاول أن يجعل الدراسة الأدبية ذات طابع لغوي حقيقي .

جاء عبد القاهر فكتب كتابا خلاصته : إذا أريد لدراسة الأدب أن تبلغ درجة من النضج فلا بد من إقامة رابطة بينها وبين المسائل النحوية المتعلقة بنظام الكلمات أو تركيب العبارات . من النحو يمكن أن ينشأ فصل مهم في علم الأدب . هذه هي القضية البسيطة الخطيرة التي يرفع لواءها باحث ذكي في القرن الخامس . من التأمل في الاحتمالات النحوية يمكن أن يفتح الباب أمام خبرة أقوى بالشعر . ولن نستطيع أن نفهم الشعر في رأي عبد القاهر ما لم نستطع أن نحول دراسة النحو بحيث تفيدنا في توضيح لغة الشعر التي ظلت توصف وصفا مبهما في الكتابين العظيمين اللذين كتبهما الآمدي والقاضي الجرجاني . كان الآمدي والجرجاني يتحدثان عن قوة الألفاظ ، وما من ناقد تعرض للشعر دون أن يفتن إلى هذه الخاصية ، لكن قوة الألفاظ ظلت عبارة مبهمة أو بابا مغلقا ، فكيف يمكن أن نعرف ما نسميه باسم قوة الألفاظ وفاعليتها ؟ لا بد لنا أن نستعين بالنحو الذي هو روح اللغة ونظامها . ونظام اللغة العربية في داخل الشعر يختلف عن نظام العربية في النثر . ونظام العربية في الشعر والنثر يختلف باختلاف المدارس أو الاتجاهات أو العصور الفنية .

ماذا يكون نظام اللغة العربية أو قوامها بمعزل عن النحو ؟ هذا هو السؤال الذي دعا إليه عبد القاهر . وهكذا كانت البلاغة خبرة متسامية بالنحو . فإذا وجدت الناس يشرحون نصوص الشعر ويقلبون عقولهم فيه دون احتكام إلى أنظمة نحوية فعالة فن الممكن أن تنصرف عما يصنعون أو أن تشك في قيمة النتائج التي يمكن الوصول إليها .

وفي كثير من الأحيان تكون إثارة القضايا المهمة أوضح من العناية بتطبيقاتها . ولم يكن من المعقول أن يبلغ عبد القاهر في توضيح هذه القضايا مبلغا بعيدا في معظم الأحيان ، ولكن عبد القاهر واضح كل الوضوح في عنايته بالموازنة بين الأنظمة النحوية المتباينة .

إن مستويات اللغة لا تتضح في خارج الفوارق في الاستعمالات النحوية . ومن هذه الناحية غزا عبد القاهر الشعر وفي عقله إيمان راسخ

بأن الفهم الأدبي ظل إلى عهده أمانى مبهمة لأنها لا تحسن البحث عن الأدوات ، ومن أهم هذه الأدوات النحو ؛ فالنحو ليس موضوعا يحفل به المشتغلون بالمثل اللغوية والذين يرون إقامة الحدود بين الصواب والخطأ أو يرون الصواب رأيا واحدا ، النحو مشغلة الفنانين والشعراء . والشعراء أو الفنانون هم الذين يفهمون النحو أو هم الذين يبدعون النحو ؛ فالنحو إبداع . وقضية الإبداع في النحو كانت غريبة إلى حد ما على أذهان الباحثين قبل عبد القاهر . النحو إذن جزء أساسي من ذكاء الشاعر وفطنته وروعته ، وليس جانبا خارجيا ولا طلاء يطل به المعنى . النحو جزء أساسي مما نسميه نشاط الكلمات في الشعر . فإذا كان نشاط الكلمات فعلا ومبدعا فمن الممكن أن نقول إن الشعراء يتخلون عن أنظمة نحوية كثيرة ممكنة ويصعدون إلى نظام نحوي لا يمكن الغض منه مادامنا حريصين على أن نقرأ الشعر قراءة دقيقة .

هناك عبارات بالغة الروعة في هذا الكتاب ، يقول المؤلف : إن عامة القراء يقرءون الشعر فيسلكونه في ألفاظ كالغزل والهجاء ، ولكنهم لا ينظرون إليه نظر النحو المبدع . كان عبد القاهر يرى في أنظمة الكلمات ونسقها النحوي زخارف . والزخارف ملتبقة الوحدة والتنوع . كان يرى أن أنظمة الشعراء في النحو تذكره بما يصنع الفنانون في النقش والزخرفة وتوزيع الألوان والمسافات وما إلى ذلك . وهذه كلها مقارنات تدل على أن عبد القاهر كان بصيرا بموضوع الإبداع النحوي .

وهكذا نجد قضية دلائل الإعجاز أكثر القضايا خطراً في تاريخ دراسة اللغة العربية . كتاب دلائل الإعجاز موضوعه بلاغة القرآن والسبيل إليها . وكان عبد القاهر يقرأ هذه البلاغة قراءة متفحصة ، وكان يقر وصف بلاغة القرآن بأنها بلاغة عربية . هذا الوصف دليل عنده على أن تعمق دراسة القرآن الكريم من الناحية الأدبية لا يمكن أن يفصل عن إقامة دراسة نحوية صالحة لمواجهة القرآن الكريم . كان عبد القاهر على مرمى خطوات قصار من الزعم بأن القرآن الكريم بوصفه كتاباً أدبياً أبدع في ذات النحو ، وخلق أنظمة خاصة به ، وسلك إلى المعاني طرائق نحوية لم يكن للأدب بها عهد واضح ؛ فعرية البلاغة القرآنية تعنى عنده بالضرورة ما أفادت اللغة العربية على يد القرآن العظيم من خلق أو إبداع<sup>(١)</sup> .

فاللغة العربية أو النحو العربي في القرآن الكريم ليس هو ذلك النحو الذي يستعمله شاعر من الشعراء . ربما يقال إن عبد القاهر لا يقول صراحة إن لكل شاعر نظاماً نحوياً أو منطقة من مناطق الإبداع النحوي ، ولكن المتأمل في ثنايا الكتاب وتفصيلاته يمكن أن يرى دون مبالغة أن القرآن الكريم بوصفه أكبر كتاب في اللغة العربية أضاف إمكانيات إلى النحو . واستحدث طرائق في الربط بين العبارات ، وخلق مدلولات للصيغ من أجل الوفاء بأغراض خاصة .

وهكذا كانت الصيغ والتراكيب - كما زعمنا من قبل - شديدة الالتئام بأهداف الأدباء الكبرى أو فلسفاتهم . وتبين لعبد القاهر أنه إذا أريد بحث المعنى الكلي أو الجزئي دون نظر إلى النحو أو التراكيب من حيث هي فعالة في تشكيل ذلك المعنى فقد ضللتنا السبيل . وهذا واضح حينما يتناول المؤلف العلاقة التي يصورها القرآن الكريم بين الرسول عليه السلام والمجتمع العربي ثم المجتمع الإنساني ، والعلاقات المختلفة التي

يصورها بين ذات الله سبحانه من ناحية والرسول عليه السلام من ناحية ثانية . لقد ظلت هذه العلاقات تبحث بمعزل عن الصيغ . وظلت ظنوننا لا علاقة لها واضحة بلغة القرآن الكريم والصيغة التي التفت إليها عبد القاهر وكان يسميها أحياناً باسم القصر . ومن خلال استعمال تراكيب معينة تبين لعبد القاهر ضرورة مراجعة مسائل خطيرة وحساسة من مثل هذه المسائل التي أشير إليها . وكانت عبارة قرآنية من مثل « إن أنت إلا نذير » وعبارات أخرى مشابهة موضوع تأمل ضخم في كتاب « دلائل الإعجاز » ومن الغريب حقاً أن عبد القاهر ذهب إلى أن العلاقات المهمة في داخل القرآن الكريم تصورها وتخلقها أدوات وتراكيب ترى لها نظائر من حيث الشكل في أماكن أخرى من اللغة . ولكن هذه التراكيب حينما تستعمل في القرآن الكريم تكتسب أو تسمى إلى مدلولات خاصة به . وهكذا كانت طبيعة الخطاب طبيعة لغوية نحوية .

وهكذا وجد عبد القاهر في أماكن كثيرة أن البلاغة القرآنية لن تنضح انضاحاً كاملاً إلا إذا أقيمت أسس للدراسة تبدأ من النحو في خارج العمل الأدبي ثم تنتهي إلى النحو في داخله . وبعبارة أخرى حديثة تبين لعبد القاهر أن الانفصال بين الدراسة اللغوية والدراسة الأدبية انفصال قد يحني على كليهما . فإذا بلغت الدراسة اللغوية نضجها عطلت على الأدب وما يستحدثه في مجال الأساليب وإذا أريد للدراسة الأدب أن تنجو من الكلمات المهمة والعبارات المرسلات والانطباعات الشخصية فلا بد أن نقيم بناءها على أساس من درس اللغة . وبعبارة أخرى إن اللغة أنظمة يعطى بعضها بعضاً ، ولا بد أن نعرف ما يعطيه الأدب للنحو ، ولا بد أن نعرف من وجه آخر ما يمكن أن يعطيه النحو للأدب .

هذه أحلام رجل عاش في القرن الخامس الهجري . وكان الأستاذ العقاد رحمه الله يقول : إن أفق دلائل الإعجاز أفق فريد في بابه لم يسبقه أحد ، فإذا رأينا تطور الدراسات الأدبية واللغوية وتداخلها معا ، وإقامة الدراسات الأدبية على عمد نحوية خاصة فلا بد لنا أن نعود بذاكرة الوفاء إلى باحث عظيم . وكل باحث عظيم يحمل في جنبه من الأحلام أضعاف ما يحققه من أفكار .

وليس أماننا الآن إلا أن نتابع الكتاب في بعض نماذجه حتى نعرف شيئاً عملياً عن الأسس العقلية التي قام عليها<sup>(٢)</sup> . وقد اهتم الكتاب بوجه خاص بحذف الكلمات . وبدأ المؤلف بتتبع بعض الأمثلة التي وردت في كتاب سيويه . وكان سيويه فيما يجيل إلى عبد القاهر لا يميز بين نحو الشعر وغيره من نظم اللغة أو أنحائها .

وهذه هي الملاحظة الأساسية ؛ فقد كان النحو العربي لا يميز بين الشعر وغيره على حين كان الشعر طاقة خاصة يجب ألا يلتبس نشاطها بأبنية أخرى ذات طابع عملي أو إخباري . والواقع أن بناء النظام النحوي في اللغة العربية على الشعر أساء إلى النحو والشعر جميعاً . فقد خيل إلينا أن للعربية نظاماً واحداً ثم خلطنا بين نشاط الشعر وغيره من أنماط اللغة الأخرى . بدأ عبد القاهر فذكر بيتين أوردهما سيويه :

اعتاد قلبك من ليلى عوائده

وهاج أهواءك المكنونة السطيل



تذكر لو كان المستوى اللغوي شيئاً آخر غير الشعر .

وليست هذه الملاحظة بالشئ الهين في تاريخ الثقافة الأدبية في اللغة العربية ، ولأول مرة تقريباً يرى مؤلف أن ما يجب أن يشغل قارئ الأدب هو اللغة والبنية النحوية أما القصص الذى يتناقله القراء والأخباريون وما صنع الهوى بالنفوس فكل هذا شئ عرضي ينبغي ألا يرهق البحث أو يصرفه عما هو أولى وأهم .

كان عبد القاهر يدرك إدراكاً ما أن مسائل الأطلال هي مسائل كلمات محذوفة أريد بها إثارة الدهشة والإحساس السحري . وكلمات الدهشة والسحر كلمتان غنيتان لا تخلوان من تحديد ولا تخلوان من فائدة في هذا المجال ، فدهشة الشعراء تعنى في المقام الأول أنهم يواجهون عالماً سحرياً متميزاً من الواقع . والغريب أن عبد القاهر كان يرى أيضاً أن عالم الأطلال من خلال كلمات محذوفة هو عالم من الصمت الذى تمتزج به - كما قلنا الآن - الدهشة والعجب والسحر أيضاً . كل هذه الآثار مرتبطة بكلمات محذوفة . لقد كان النحو ذا يد حيناً دلتنا على استحالة الاعتراف بالبدل ، ولكنه قصر عن أن يبلغ بنا ما يريده الشعر لأن النحاة أرادوا بزعمهم إقامة نظام واحد يشمل كل جانب من اللغة ، ومن هنا دب القصور في أعمالهم ، حتى إذا جاء عبد القاهر رأى أن الشعر لا يقسم بحسب موضوعات تؤخذ من خارجه وإنما يقسم بحسب أنظمته اللغوية . وراح بين وقت وآخر لا نخدعه كلمات وعناوين مثل : بكاء الأطلال والقمر والمديح ، وإنما مشغلته الأساسية هذه الأنظمة الخافية التى يمكن الاستدلال المبلى عليها حين نقارن بين الشعر والعبارة النثرية أو حين نقارن بين المستوى الأدبي والمستوى الإخباري ، ففي هذه المقارنة يتبين لنا أننا نثبت أكثر مما فعل الشعراء ، ونستطرد إلى أشياء تركها الشعراء عمداً ، حينئذ قد نبدأ مبحثاً خاصاً قوامه الكلمات التى أثر الشاعر أن يرمي إليها ، ومنذ القدم كان بعض الصوفية يرون أن ذكر الأشياء أقل شأنًا من إخفائها ، وكانوا يرون أن إبقاء الدلالات على مبعده ظاهرة من الكاتب والقارئ أمر يخلط الوضوح بأنوار الغموض إذا صححت هذه المفارقة ، وكانوا يرون في هذا الصنيع ما يسمونه صراحة في بعض الأحيان باسم الفرح . هذا اللفظ الأخير هو أشد ملائمة للتعليق الوجداني بالله ، وقد تجنبه عبد القاهر تجنباً لا يخلو من مغزى ، وآثر دونه لفظ الإدهاش وعاد إلى لفظ السحر . فالشاعر الباحث عن الأطلال ليس صوفياً متعلقاً بالله .

ومها يكن فقد ارتبط البحث بعاطفة الدهشة والإحساس السحري . ذلك الإحساس من خلال كلمات محذوفة في شعر الأطلال فرض من أكثر الفروض إغراءً وفاعلية لو أخذنا نمد من أطراف الكلمات المحذوفة . إذن لتبين لنا أن عالم الدهشة الذى هو نقيض البلى عالم لا يتفتح أمامنا إلا إذا عرفنا بمجمل المناطق التى أراد الشاعر أن يظل على مسافة منها .

ربيع قواء أذاع المعصرات بسـه

وكسل حيران سار ماؤه خضل

كان سيويه يقول في هذا البيت الثانى على الخصوص أراد :

ذاك ربيع أو هو ربيع .

ثم أورد قولاً آخر :

هل تعرف اليوم رسم الدار والظلال

كما عرفت بحفن الصبقل الحلال

دار لمروة إذ أهلى وأهـلهم

بالكانسية نرعى اللهو والغزلا

كانه قال (تلك دار) يردف عبد القاهر ذلك قائلاً : قال شيخنا - رحمه الله - ولم يحمل البيت الأول على أن الربيع بدل من الظلال لأن الربيع أكثر من الظلال ، والشئ يبدل مما هو مثله أو أكثر منه . فأما أن يبدل الشئ من أقل منه ففاسد لا يتصور . ومغزى هذا كله أن النحاة يعينهم من هذا الوجه تقرير طبيعة البدل . ثم لا يضربهم التسوية بين الشعر وغير الشعر ، فسواء عندهم أكان الشاهد الذى يستخدم هذا البيت أم ذاك النثر ، كل ما يعينهم من الأمر هو ضرورة تقدير مبتدأ إذ لا يصح الالتجاء إلى البدل .

ومن هنا بدأ عبد القاهر تفكيره ، وتبين له أن النحاة وقفوا عند شعر كثير يستحق أن يفرد بالعناية ، وأن يدرس دراسة أدبية . صحيح أن الناحية الإعرابية قد تكون ذات منطق خاص بها ، ولكن عبد القاهر تبين له أن ما يمكن أن يسمى حذفاً في مثل هذه الأبيات ليس مرجعه إلى ضرورة نظرية ، وإنما مرجعه إلى شئ آخر تماماً أقرب إلى الحرية والعطاء والإفادة .

وبعبارة أخرى يقوم الكتاب على افتراض أساسى هو ضرورة التمييز بين مستويات اللغة ثم يقوم على افتراض أن النشاط النحوى في الشعر ليس ضرباً من المتابعة الجوفاء ولا هو نظام أعمى خال من الدلالات . ولا هو أيضاً ضرورة اقتضتها العادة اللغوية ، وإنما النظام النحوى أو الحذف هنا حذف ذو دلالة ، وهو نمط من الإفادة والإفصاح ينبغي ألا يهمل بحال ما .

وراح عبد القاهر يتذكر أبياتاً غير قليلة وردت في ذكر الديار ، وتبين له أن الشعراء يقصدون بين وقت وآخر إلى نمط من الحذف إذا أريدت الإشارة إلى الديار . هناك إذن نوع من المفارقة بين أمرين اثنين أحدهما الإشارة من ناحية والثانى هو الحذف أو الغيبة من ناحية أخرى .

وكان عبد القاهر يرى أن مثل هذا الموضوع من الأهمية بمكان ، فلم يكن مشغولاً بطائفة من القضايا الإخبارية عن الشعراء الذين تركوا أحباءهم وديارهم ، ولم يكن مشغولاً بضرب من الانطباعات عن الحب وما يصنع بالنفوس ، ولم يكن مشغولاً بإيراد ألفاظ عذبة من شأنها أن ترغبك في قراءة الأبيات ترغيباً عاماً ، ولكنه كان يرى أن قضية الأطلال هي قضية نظام لغوى قد يقوم على الحذف كما يقوم على ظواهر أخرى . ولكنه على كل حال تخبر ظاهرة سماها باسم خاص ، وأفردها بالعناية ثم زعم في تواضع جسم أن قضية الأطلال لا يمكن أن تدرس بعزل عن بعض الكلمات الأخرى التى تحذف ، وربما كان من حقها أن

وبعبارة أخرى يقارن عبد القاهر بين البنية النحوية السطحية أو النثرية والاستعمال النحوى الخاص أو العميق في الشعر . ومن خلال هذه المقارنة تتضح أوجه من شرح الشعر لا يمكن الغض مل شأنها من حيث المبدأ . وكم من منطقة فنية لا يتبدى غناها إلا من هذا السيل .

وربما كان المرء يشعر بأن عبارة مثل التوفر على إثبات الفعل عبارة محملة تحتاج إلى شئ من التفصيل . ولكن عبد القاهر صريح إلى حد بعيد في أن الشعر قد يحتاج إلى التغاضي عن شئ غير قليل من مقومات الأنظمة السطحية للغة في سبيل التوصل إلى شئ قد يعسر الوصول إليه . ومن الواضح أيضا أن إجماع الرماح - على حد تعبير الشاعر - قد خلص له من المعنى ما لم يكن متوفرا لو اتبعت الأنظمة السطحية التي تقتضى أن يكون للفعل متعدى مفعول به . ففي الأنظمة السطحية يتم المفعول به الفعل المتعدى ، ولكن من خلال الشعر قد يكون هذا أمرا غير مرغوب فيه ، وقد يضلنا عما يريد الشاعر . ومن أجل ذلك يصبح معنى الفعل في بنية الشعر الحية مختلفا عن معناه في الأبنية السطحية التي لا تتنافس فيها العناصر تنافسا واضحا . وبعبارة أخرى يصبح ما هو ضرورى نثرا أمرا مستغنى عنه وعائقا . ويتحرر الشاعر من الالتئاس بين الفعل وبعض متعلقاته ، وربما بدت الرماح من خلال هذا النوع من النظر شيئا آخر غير الذى كان في البنية السطحية المقابلة ، شيئا أقرب إلى الأسطورة .

وربما يصح لنا أن نتأمل أكثر من ذلك في مثل آخر : يقول تعالى : « ولما ورد ماء مدين وجد عليه أمة من الناس يسقون ، ووجد من دونهم امرأتين تذودان ، قال ما خطبكما قالتا لا نسقى حتى يصدر الرعاء ، وأبونا شيخ كبير ، فسقى لها ثم تولى إلى الظل » .

ففي هذا السياق بدا عبد القاهر حريصا على توضيح ما كان يراه ولاء للفعل . وبدا له أن البنية السطحية عائق يعوق دون بلوغ المعنى ، وربما خطر له أن يستعمل ألفاظا مثل الروعة والحسن ليعبر تعبيرا انفعاليا صريحا عن القيمة . ومساءلة الإخلاص للفعل - هنا - قد ترتبط بحياة هاتين الفتاتين ، ولكنه ارتباط خفى بحيث يصبح الصراع أوضح بين أمة من الناس من ناحية وفتاتين تحاولان السقى من ناحية ثانية .

وهكذا نجد أن البنية السطحية تدخل عناصر إضافية أو تقوم على نظام من التوسع ، والثثرة . والواقع أن هذا الأسلوب من البحث قد يفتح الباب أمام شرح دقيق صعب لأنماط لغوية تجافى الشعر كالقصة ، ولكن هذه الإشارة ينبغي ألا تخرج بنا عن القصد الأساسى من هذا المقال . وقد يخرج قارئ دلائل الإعجاز بنتيجة واضحة هي أن الأبنية السطحية هي أبنية ضارة أو غير حقيقية بالقياس إلى عالم الشعر . فالشعر يخالف بين نظامه والأنظمة السطحية على حين تعود هذه الأنظمة السطحية ذات شأن آخر إذا كنا بصدد بحث لغويات القصة . والملاحظة الأساسية هي أن الشعر ضرب من العلاقات لا يتوفر في خارجه ، وأن الأبنية السطحية تؤدي وظائف الخروج من عالم الشعر . ولا شك أن الإنسان يحتاج إلى أن يضع قدميه في زورقين . لكن هذه مسألة أخرى . وأمور الشعر - على

والشعراء لا يعبرون فحسب من خلال الكلمات التي يؤثرونها ؛ فالكلمات التي يؤثرونها تأخذ أهميتها من كلمات أخرى تعتمد عليها اعتمادا يحتاج إلى بيان . وربما أدى حذف الكلمات في موضوع الأطلال أحيانا وظيفة أشبه بالنداء وإقامة الحوار . ولكنه قد يؤدي في سياقات أخرى وظيفة مناقضة إلى حد ما . وربما أدى في سياق واحد إلى تأليف مزاج يجتمع فيه الغيبة والحضور ، الوحدة والاثنية ، الصمت والحديث ، النداء والرجوع إلى الذات ، على أن هذا سوف يسوقنا إلى استطراد غير مرغوب فيه . حسبنا الآن أن نقول إن التأويل النحوى الذى يبنى على نظام نثرى يفيد فائدة غير مباشرة في تبين الخصائص التى يقوم عليها نظام التعبير في الشعر . وكان عبد القاهر شديد الإعجاب ببيت أورده سيبويه في كتابه :

ديارمية إذ مى تساعفنا  
ولا يرى مثلها عجم ولا عرب

كان كل ما يعنى سيبويه أن يقول إن نصب الديار هنا على إضمار فعل كأنه قال اذكر ديارمية . هذا النقط من التأويل مها يقل ضده فهو باب قد يؤدي إلى باب آخر من شرح الشعر على نحو ما أشرنا في الأسطر السابقة . وهكذا نجد أنماطا من الأبيات حول الديار يشبه بعضها بعضا من حيث أنها تعتمد جميعا على حاسة الحذف ، تلك الحاسة التي تجعل الديار موضوعا محريا قابلا للحوار وقابلا في الوقت نفسه للإثارة الإحساس بتراجع الذات . وليس هذا الحذف إذن نمطا من الحل أو الزينة ، ولا بتجنب الشاعر فحسب ، كما يقول بعض الدارسين . الكلمات التي يمكن الاستغناء عنها ، وإنما يبنى بناء فكريا خاصا من خلال اللغة . وبينما يبدو الطلل شاخصا أمامك إذا به يبدو من خلال كلمات محذوفة غائبا عنك . وقد يستنتج من ذلك - من الناحية النظرية - أن البنية النحوية السطحية صالحة للمقارنة مع البنية النحوية العميقة التي يعتمد عليها الشاعر . ومن خلال ما يتبدى بين هاتين البنيتين تتضح وجوه للدلالة .

ربما يبدو الكتاب في بعض قراءاته المتعاطفة غنيا بالأمثلة التي يدل اختيارها على حساسية واضحة بلغة الشعر وقدراته النحوية إن صح هذا التعبير ، وقد تكون التأويلات التي اقترحها عبد القاهر أمام بعض الشعر أقل شأنا ، ولكن بظل الشعر نفسه فياضا بالدلالة ، يؤدي لا محالة إلى التنبيه إلى أهمية الأنظمة اللغوية المتقاة . ويمكن أن نستدل على ذلك بمثل ساقه من قول عمرو بن معد يكرب .

فلو أن قومي أنطقننى رماحهم  
نسطقننى ، ولكن الرماح أجرت  
(أجرت : قطعت اللسان عن القول لأنها لم تفعل شيئا يستحق المدح) .

هنا يقول عبد القاهر : إن الفعل له مفعول في البنية السطحية ولكنك تطرح هذا المفعول وتتناساه ، أو تدعه - فيما يقول - يلزم ضمير النفس لأنك مشغول بأن توفر العناية بإثبات الفعل للفاعل ، وتخلص له العناية . وأجرت فعل متعد يحتاج إلى ضمير ليس من الضروري أن يكون ضمير المتكلم وحده .

كل حال - لا تستغنى عن المفارقة بين الأنظمة السطحية وحرية الشاعر أو عالمه الخاص .

ومن الممكن أن تتم هذه الملاحظات بوقفة أخرى عند أبيات أعجب بها عبد القاهر :

تناس طلاب العامرية إذ نأت

بأسجج مرقال الضحى قلق الضفر<sup>(أ)</sup>  
إذا ما أحسنه الأفاعي تحيزت

شواة الأفاعي من مثلثة سمر<sup>(ب)</sup>  
نحوب له الظلماء عين كأنها

زجاجة شرب غير ملائ ولا صفر  
بدأت هذه الأبيات بذلك الفعل الطلبى الذى لا يمكن أن يستبين

معناه إلا من خلال مقارنته بسائر الأفعال الطلبية التى تستعمل فى مثل هذا المقام ، وبخاصة ذلك الفعل الطلبى المشهور الذى يدعو فيه الشاعر

صاحبه إلى الوقوف على الدبار . فالفعل الطلبى طوراً يسند إلى ألف الاثنين وطوراً يسند إلى مخاطبة واحد على نحو ما نرى هنا . وهناك فرق

واضح بين أن يطلب المرء شيئاً إلى صاحبه وأن يطلب شيئاً آخر إلى نفسه . فسياق الفعل الطلبى سياق طويل ومعقد حقاً فى الشعر العربى . فى

بعض أجزائه يحتاج الشاعر إلى المجتمع أو صاحبه ، وفى بعض أجزائه يتناسى أو ينسى صاحبه ، ويتحدث إلى نفسه . هذه مفارقة يجب أن

يحسب لها حساب بين الحاجة إلى المجتمع من ناحية وإنكار الولاء للمجتمع من ناحية ثانية بحيث يخلص الشاعر إلى نفسه ، فإذا اخلص إلى

نفسه استعمل هذا الفعل الطلبى مرة أخرى . ويبدو استعمال الفعل الطلبى ذا طابع مثالى ، ويبدو ضرباً من

معالجة الخيال . ومن الواضح أن المرء يحقق ما يستطيع ، فإذا لم يستطع تحقيق شئ ناداه أو دعاه إلى نفسه دعاء ، فالفعل الطلبى واضح

فى الدلالة على ما يشبه العجز والقصور ومحاولة الثبات والرسوخ فى مجال يتعرض للتموج والاضطراب . وحينما يتحول الطلب من خطاب الاثنين

إلى خطاب النفس المتحدثة ذاتها يتطور معنى السياق كله تطوراً أساسياً ، ومن خلال هذا التطور والاستحالة يتبدى الفرق بين الأطلال من حيث

هى نظام فوق الفرد أو مثالية ترفع على الأشخاص من ناحية وحاجات الفرد العاطفية إلى ذكريات تشغله عن حاجات المجتمع من ناحية

أخرى . هذا النوع من التأمل ليس أكثر من ملاحظات تنمو فى ظل الأسس التى حاول إقامتها عبد القاهر فى دلائل الإعجاز . فالفعل الطلبى

هنا - كآية ظاهرة أخرى - لا ينشأ من فراغ ، وإنما يستحث أفعالا أخرى ، ومحاول أن يطرد منها ما يحتاج إلى مثل هذا الصنيع . وحينما نجد

(أ) الأسجج : الحسن المعتدل أو الرقيق المشعر .

(ب) مرقال الضحى : يسرع السير فى الضحى وهو وقت الحر .

(ج) الضفر : الحزام وقلعه من الصخور .

(د) يقول إذا مشى ليلاً ، والأفاعي خارجة من جحورها ، وأحسب به تحيزت جلودها أو انقبضت .

(هـ) المثلة السمر : هى الأخفاف تلمها السمر على الحجارة .

فعلين متقاربين أحدهما فعل طلبى موجه إلى الذات والآخر فعل مضى ومسند إلى العامرية يتبين لنا أن هذا الماضى الذى حدث أقوى رسوخاً وأعمق فى باب الأسى ، وأبعد الأشياء عن التغير . وإذا ذلك يبدو الفعل الطلبى ضعيفاً أو محتاجاً إلى الإشفاق . ذلك أن هذين الفعلين يتجاوران أو يتقاربان ، ويعبث أحد الفعلين بالآخر عبثاً صريحاً .

ومن الممكن أن تقرأ الأبيات أكثر من مرة ، وأن يلاحظ القارئ كيف تحدث الشاعر عن الجمل . جعل الشاعر عالم الجمل مناقضاً . وليس أدل على هذه المناقضة من الانتقال من المؤنث إلى المذكر ،

والانتقال من التناسى إلى التذكر . ومن الفعل الطلبى والماضى : وكلاهما أدخل فى باب الفقد . إلى عالم يختلط فيه الفعل الحاضر بضرب من

الاستمرار والتعالى على الطلب والإحساس بالماضى معاً . أراد الشاعر أن يستغنى عن ذكر الجمل بصفاته ، والاستغناء عن

الاسم بالصفات ليس من الأشياء اليسيرة ، قال فى البيت الأول (أسجج مرقال الضحى قلق الضفر) ثم قال فى البيت الثانى (مثلثة سمر) . وهذه الصفات تعدد فتجعل هذا الجمل كائنات متنوعة لا كائناً

واحداً . فانظر كيف يواجه الشاعر من خلال ما نسميه النحو أشياء بصعب الانتباه إليها من خارج النحو ، إن العامرية فرد واحد ، ولكن

الشاعر إذا أراد أن يواجهها احتاج إلى وصف بعد وصف بعد ثالث . وهكذا نجد أن الجمل يوشك أن يكون أكثر من فرد ، وأن تعدد

الصفات أو المواقف يراد من أجل مواجهة فرد واحد أو التغلب عليه إذا استطاع إلى ذلك سبيلاً .

وقد يكون فى إطلاق لفظ الوصف الشائع فى النحو فجاجة وعقبة تحول دون إدراك ما يتمتع به الجمل من قوة حيوية تتطور بأرادته بواسطة

الفعل والتصحيح والمثابرة . لفظ الوصف يحول دون تمثل المعارقة وإملاء الإرادة وطلب الخلاص من العوائق . لفظ الوصف عائق دون

تمثل التطور الخلاق المتميز من الأساطير والأمثال والمعجزات . وهذا الضرب من التفكير شائع فى الشعر القديم ولكنه ظل مبهماً

لأن أمور النحو فى الشعر لا تتناول بما تستحق من الأناة . وقد ظل الجمل بين الوضوح والخفاء ، وظلت العامرية أكثر إمعاناً فى الخفاء ،

وأصبحت المثلة السمر كائنات غريبة بفضل حذف هذا الذى نسميه ببساطة جارية اسماً . وكان التنافس بين الوصف والاسم مقصوداً ،

فالاسم ثابت راكد جامد أو يكاد ولكن الوصف (أو الموقف) متطور متغير منتقل على الدوام من حال إلى حال . فالحركة والتغير إنما نشأ فى

ظاهر الأمر لمواجهة العامرية . ولو لم تبدأ من نقطة نحوية كهذه لما استطعنا أن نفترض شيئاً من الفروض عن العلاقة بين الحركة المتغيرة وقتاً وطويلاً

وذلك الفعل الطلبى المتعلق بالعامرية . ومع ذلك فإن البيت الثالث استوقف عبد القاهر وأشاد به إشادة

صرخة . إننا نقول إن الشاعر يصف جملاً يريد أن يبتدى بنور عينه فى الظلماء ، ولولاها لكانت الظلماء حاجزاً لا يجد لنفسه منه سبيلاً -

ولكننا نعود فنقدر أن الحركة المتعلقة بالضحى والضمور القلق فى البيت الأول حركة تسعى فى الظلماء ، وتبدو والعين جزءاً يتنافس الجمل كله ،

ويبدو الجمل كالذى يتوارى ليفصح للعين مكاناً ، وهذا الصنيع يعود فيجعل الجمل كائناً فوق الواقع ، فتنافسة الجزء للكل تعنى إعادة النظر

فى مفهوم الكل نفسه .

النحو . ولكن علينا أن نعانى النحو معاناة تليق بوجودنا ، فالنحو مظهر الحركة المستمرة التي تمتاز بها العاطفة والإرادة والفعل ، وهو مظهر التوتر الذي يعنى قيام الضدين . وما قد يبدو من الناحية الشكلية إصراراً وثباتاً قد يكتسى بفعل ذاتي ومصارعة . وما قد يسمى طلباً مستعلباً قد يحمل آثار الاستسلام والبحث عن القوة والثقة من خلال القول ذاته . وكم من إضافة هي خيالات كاملة اخترعها الإنسان .

من خلال النحو والخروج على النحو يخالف الفنان منطق الشعور العادي ، ويشيع دلالات مجالية مستحدثة . ومن خلال النحو يمكن كشف الصياغة الباطنة وكشف ضرورة نسبية تتعلق بمجال معلوم لعمل فني على حدة . وقد تمثلت هذه الضرورة في صيغة محورية . على أن الصيغة المحورية هي في الغالب بؤرة انصهار صيغ متعددة متشابهة ومتقابلة . وكان القدماء يشعرون بأن صيغة قفانك مفتاح كثير من الشعر القديم . فإذا دققنا في هذه الملاحظة الغامضة في ضوء مبدأ الاختيارات الممكنة بدا أمامنا أفق واسع متشعب ويجب أن تبحث أمور الصيغ بحثاً مفيداً<sup>(١)</sup> ، فكل صيغة يراد بها مواجهة صيغ أخرى محتملة . والصراع قائم في داخل كل نسق لغوي . وقد حان الوقت لتسمية نقد لغوي يكشف في العمل الأدبي حياة صيغة وما يعترضها من العقبات . وقد يبدو هذا عسيراً لأن مقولات النحو العربي تبدو أحياناً مضللة ، ويرى كثيرون أن النحو العربي من حيث هو أداة تساعد على فهم نشاط اللغة يحتاج إلى معاودة عناء . والغاية من هذا العناء هي كشف أعماق حياة اللغة وانكساراتها داخل العمل الفني ، وتصحيح الخبرة بحركة تفكيرنا ووجداننا .

وهكذا نجد أن حركات الجمل ليست أشياء عضوية مادية وإنما تأخذ مأخذاً آخر إذا قرأنا البيت الثالث . ومن العجيب في منطق عبد القاهر الذي شغل الكتاب كله أن الشاعر جعل المثلمة السمر أشياء منكراً أو خافية ، وجعل العين التي تجوب الظلماء شيئاً يوشك أن يكون خافياً . واستحالت الكلمات السابقة (المعرفة) استحالة واضحة لا تخلو من مغزى ، واستحالت الكثرة إلى وحدة ، وبرقت علاقة حميمة خاطفة بين العين والظلماء . وبدأت الظلماء قمة الضحى الذي سبقت الإشارة إليه .

من خلال ما نسميه النحو يسعى الشاعر إلى الإخفاء ولا يريد أن يختص حديثه بالنور والهدى والوضوح . ولأمر ما جعل هذه العين زجاجة لا هي بالملوءة ولا هي بالفارغة . ومن أجل ذلك كله أصبحت أنساق النحو التي عددها منها مظاهر في خدمة شيء أروع من حركة الإبل الحقيقية ونوعاً من المحاولة المطمئنة القلقة في عالم غامض يروع الشاعر غموضه وحركته وتغيره . وربما كان هذا كله تعبيراً من المجاهدة التي بدأت بالتعلق بالعامرية ثم تسامى الشاعر عليها في وثبات . وثب على هوى النفس المحدودة إلى متابعة حركة الوجود الأشمل في ضحوته وظلماته . وقلقه ومدافعته . وثب الشاعر من المطالبة إلى الرؤية والتبصر ، وعنى على الرغبة في الامتلاك الذي يوسع دائرة الذات متطلعاً إلى عالم نشيط يعرف ولا يملك ، يخشى أكثر مما يحب . هذا النمط من التفكير هو طريق الشاعر في الانتقال من الهوى إلى المعرفة ، من الذات إلى الآخر ، وهل كان نظام الكلمات بمعزل عن هذا كله ؟

وبعد : فلعلنا لا نغالي إذا قلنا على لسان عبد القاهر إن رسالة الشعر ذات طابع نحوي . إن الخاصة المميزة للقول أو صورته الباطنية هي

## ● هوامش

تعبيراً منطقياً تستجيب إلى علاقة من طراز آخر تصيح السببية فيه جانباً عرضياً يستغنى عنه ويتعالى عليه . من خلال إشارات عبد القاهر إلى بعض شعر بشار وتعليق بشار عليه ومن خلال ما قدمه عبد القاهر حين فرق بين هذا الشعر وترجمته العقلية نستطيع أن نلمح كيف يخضع التعبير العقلي جزءاً جزءاً آخر خضوعاً مطلقاً . وكيف يعتمد جزء على جزء اعتماداً صريحاً . لكن العبارة الأدبية تحمل ما يسمى ميلاً إلى صيغة وجودية أو كونية تدخل فيها حركة الإنسان الجزئية في محاولة للانسجام الذي يتضح فيه التوتر . قد يقال إننا نترجم عبد القاهر وننقحه ونضيف إليه . وهذا صحيح . وليس للترجم بوجه عام وجود بمعزل عن عقل يحاول أن يكون عصرياً . والماضي الثقافي لا يعيش إلا في هوم الحاضر .

(٢) والذين يصيرون على متابعة الكشف قد يجدون مجالاً رحباً لاكتشاف صيغ متكاملة ومتضافرة تدعم الإحساس بالغيب وتلفي الزمن ، وتعمق بحاسة التغير المستمرة . وتغني ثباتاً متحركاً . وهناك على الخصوص إشارات صاحب الكشف إلى مبدأ تدخل الأزمنة والأشخاص . وهي إشارات يجب أن تفرج من دائرة البلاغة بوصفها بحثاً سطحياً أو شبه سطحي في الصيغ إلى دائرة الأسلوبية الحديثة التي تعتمد على البحث في تلاحم الصيغ والثقافة تلاحماً وثيقاً بعد أن بذلت جهود كثيرة في إلغاء مفهوم التحسين وإلغاء المواقف التقليدية المتمثلة في المواضعة أو التوقيف والاصطلاح . تلك المواقف التي كان منهاجها أن الفكر لا يصنع . اللغة وأن اللغة تصنع الفكر . ولكن من الواجب أن نلاحظ التضارب في داخل الثقافة الأدبية العربية القديمة بين الفلسفة النظرية والمواقف العملية فضلاً عما في هذه الفلسفة من نواح متضاربة . على نحو ما أشرنا في إجمال .

(١) نيز عبد القاهر بين لغة القرآن وبعض مستويات العربية المعاصرة له . ولا شك أن هذا التمييز كان رد فعل لاتجاه المعتزلة نحو إرجاع القرآن الكريم إلى مسير اللغة العربية بوجه عام . ولقد كان هذا الاتجاه ترحيباً من الشراح مع الأسف ، وتجاهل الجميع تقريباً . إنعامات عبد القاهر بضرورة البحث عن فوارق دقيقة بين لغة القرآن الكريم ولغة الأعراب من ناحية ولغة الثقافة في بعض البيئات من ناحية ثانية . حقاً إن بعض الدارسين يذهب - صراحة - بعد عبد القاهر - إلى أن القرآن الكريم أكثر إلحاحاً على أنماط تعبيرية يسيطر عليها الحدق بدرجة لا مثيل لها في اللغة المعاصرة له . ولكن ظل هذا كله حديثاً عاماً لا تفصيل فيه ، ولا يحاول أحد بداهة - استخراج مغزى روحي خاص .

ولكن هذا كله لا يبنى الحاجة إلى أن نؤكد ما يتضح في دلائل الإعجاز من محاولة بعد محاولة تمييز القرآن الكريم من سائر المستويات اللغوية . دلائل الإعجاز واضح في الإشارة إلى ما يتمتع به القرآن الكريم من إشاعة التوتر في جوانب كثيرة من عباراته . فضلاً عن أن هناك عبارات قليلة تدل على تميز القرآن الكريم في طريقة الربط بين عباراته . ومحاولة تشخيص هذا الربط في داخل مصطلحات خاصة ربما لا توحى إلى أكثر القراء الآن بما ينبغي . ولكن القارئ قد يجد في يسر محاولة عبد القاهر لبيان التعالي على التركيب العقلي أو المنطقي . ولا شك أن عبد القاهر كان يحارب إحالة البيان القرآني إلى أنماط وأساليب يزعم بها عصر العقل والفلسفة .

(٢) ربما يحسن أن نضيف هنا ما يوشك أن يكون تفرقة بين التركيب المنطقي والتركيب فوق المنطقي . التركيب المنطقي فيما يقول بعض الباحثين وحيد الجهة مستقيم الحركة . لكن التركيب فوق المنطقي يبدو متعدد الجهة متناقضاً في الحركة . فعلاقة السببية فيها نسبية



# السيميوطيقا : مفاهيم وأبعاد

□ أمينة رشيد

«يعيش الإنسان محاطاً بنوعين من الأشياء : أحدهما يستعمل مباشرة ، دون أن يحل مكان شيء ، أو يحل شيء مكانه . إن المهرل الذي يتلفسه الإنسان ، الخبز الذي يأكله ، الحياة ، الحب ، الصحة أشياء لا تبادل . ولكن يحيط به من ناحية أخرى أشياء ذات دلالة اجتماعية ، وغير متصلة بشكل مباشر بوظيفتها الحسية .  
يورى لوتمان : السيميوطيقا وعلم جمال السبعا .

بدراسة الاتصال والدلالة عبر أنظمة العلامات في علوم مختلفة وفي تطبيقاتها وممارساتها الحالية : فهي تخصص في الاتصال الآلي *Cybernétique* والاتصال الحيواني *Zoosémio-ique* وتصل إلى أكثر أنظمة الاتصال الإنساني تعقيدا وتركيبا : لغة الأساطير واللغة الشعرية مثلا ، مستعملة في هذه المجالات المختلفة علوم اللغويات و « الأنثروبولوجية » ، الرياضة والمنطق الرياضي ، والعلوم الطبيعية والاجتماعية ، والفلسفة ، وفلسفة اللغة بصفة خاصة .

كلمات لا بد منها قبل السيميوطيقا :

ظهرت اتجاهات النقد الأدبي الحديث المختلفة كرد فعل لممارسات تاريخ الأدب التقليدية ، التي كانت تنحصر في وصف كل ما هو متعلق بولادة العمل الأدبي وظروف نشأته ، متجاهلة في نهاية الأمر العمل نفسه (إلا لإلقاء الأحكام التي كانت تتدرج حسب المدارس والأذواق من الانطباعية الى المعيارية الجمالية المقتنة ، في الكلاسيكية مثلا) ، بل مغفلة تفسير العلاقة بين العمل وما يحيط به ، وكان التحليل العلمي لسلسلة الأسباب والمسببات يوضع دون فائدة حقيقة ، بل بضرر في بعض

ظهرت «السيميوطيقا» (علم «العلامات» ، من اليونانية *σημειον* : علامة) في الستينات بعد أن كان قد تنبأ بها قبل حوالي ٥٠ سنة من هذا الزمن اللغوي السويسري «سوسير» والفيلسوف البرجوازي الأمريكي «بيرس» ، رغم أن بعض علمائها يجدون لها أصولا أبعد في الفكر اليوناني عند «الرواقين» ، وفي لاهوتية العصور الوسطى المسيحية مثلا . وقد انتشر هذا الفرع من المعرفة بسرعة مذهلة ، في بلاد أمريكا وأوروبا الغربية ، وفي الاتحاد السوفيتي والبلاد الاشتراكية ، حيث توجد لها مدارس مهمة في «تارتو» و «باريس» ، في «ليننجراد» و «أورينيو» في ألمانيا الشرقية وفي المجر . وقد تكونت الجمعية العالمية للسيميوطيقا في باريس في ١٩٦٩ ، وتصدر عن هذه الجمعية دورية فصلية تحت اسم سيميوطيقا ، تجمع هيئة تحريرها باحثين من أهم العواصم العلمية في العالم : «جوليا كرسنيفا» و «جان كلود كوكيه» من فرنسا ، و «أومبرتو أكو» الإيطالي ، و «يورى لوتمان» السوفيتي ، وغيرهم الخ ... تحت رئاسة «سييوك» الأمريكي . وقد قدمت «السيميوطيقا» نفسها أيضا بصفة العالمية من حيث ما تشمله من فروع المعرفة ، وبالأصول العلمية التي تتأثر بها . «السيميوطيقا» مهمة

وقد تأثر هذا الاتجاه بمدرسة براغ اللغويات البنائية و «أنثروبولوجية» ليفي - ستراوس Lévy - Strauss ، مع فارق مهم مؤداه أن اللغويين والأنثروبولوجيين كانوا قد كونوا أدوات ومفاهيم علمية لتحليل موضوعاتهم .

ولكن بينما كانت مدرسة «الشكلين الروس» قد نشأت في هذا الجو من الإبداع والممارسات التي وصفناها ، تظهر المدارس الغربية «البنائية» بعيدة عن تجارب الخلق الفني والأدبي ، ومن هنا وصفها «هنري لوفيفر» السائدة في مجتمعاتها ، ومن هنا وصفها «هنري لوفيفر» باعتبارها تلك الفلسفة الجديدة التي يضعها ، بوغوي أو بلا وعي ، «نقنقراطيو» الغرب من أجل تبرير أيديولوجيتهم الهادفة لتحويل العالم إلى مجموعة تقنيات ، فارغة من الروح (٥) .

السيمبوتيقا ، علم قديم وجديد :  
الولادة الصعبة .

ازدهرت «السيمبوتيقا» في الستينيات كظاهرة عالمية ، كما ذكرنا . في تيار «اللغويات البنائية» (رغم أنها ستتحول فيما بعد تحت تأثير «اللغويات التوليدية والتحويلية» ، ولكنها ظهرت منذ البداية متجنبة لأهم ثغرات «البنائية» مثل :

(١) الرؤية المغلقة للبنية الأدبية ، مما أدى إلى فصلها عن باقي الأنظمة الدالة وإلى انفصالها عن الثقافة التي تنتمي إليها .

(٢) فقدان عنصر المعنى - أو الدلالة - في تحديد «البنائية» للوحدات الداخلة في التصور الشكلي ، كنظام العلاقات الذي يتكون منه العمل الأدبي ، مما أدى إلى تصور الإبداع الأدبي كمجموعة من الوصفات التقنية .

(٣) انفصال العمل الأدبي عن البناء الاجتماعي الذي يحدد كيانه ، ومن هنا جاء تحديد مفهوم العلامة Signe كشيء حتى ذي طابع اجتماعي ، مفهومًا أساسيًا للسيمبوتيقا .

أ - التاريخ القريب : سوسير وبرس

يعتبر «سوسير» ، اللغوي السويسري و «برس» عالم المنطق البرجماتي الأمريكي الرائدتين الأساسيين لعلم ما سمي أولاً «السيمبولوجية» بالفرنسية ، انطلاقاً من تسمية دي سوسير ، و «السيمبوتيقا» بالإنجليزية ، انطلاقاً من تسمية برس ، في أوائل قرنتا العشرين . وقد ظل الاسمان معا إلى أن اتحدتا تحت اسم السيمبوتيقا ، بقرار اتخذته «الجمعية العالمية للسيمبوتيقا» ، التي انعقدت في باريس (يناير ١٩٦٩) (٦) ، وإن ظل البعض يستخدم الاسم السابقين . قال سوسير في كتابه دروس في علم اللغة العام متنبئاً للعلم الجديد :

«إن اللغة نظام للعلامات ، يعبر عن الأفكار ، و ثم يمكن مقارنته بالكتابة ، بهجائية البكم والصم ، بالطوقوس الرمزية ، بأشكال التلذذ Politesse ،

الأحباب ، يقول «بول فليري» Paul Valéry في دراسات أدبية : إن تاريخ حياة الشاعر كان في الغالب مرراً لعدم مواجهة الدراسة الدقيقة والعضوية للقصيدة» (١) .

ولذلك جاء رد الفعل المواجه لهذا كله باعتباره ظاهرة مطلوبة ، كما أنه ولد في أوساط لم يكن يتفصل فيها النقاد عن الكتاب والفنانين ، في جو حافل من التجارب الطليعية في الأدب والفن ، والنقد معها ، بمثابة تيارات ومجالات إبداعية مختلفة . وعلى هذا النحو ظهرت مدرسة الشكلين الروس في العشرينيات ، في سياق حي من صراعات التيارات كالحركة المستقبلية Futurisme ، والجهة اليسارية LEV ورابطة الكتاب البروليتاريين VAPP بينما كانت تناقش في فرنسا بيانات «السوريالية» ومحاولاتها (٢) الشعرية ، كما نشرت في هذه الفترة ملاحظات وتأملات بعض الكتاب في ممارستهم الإبداعية : «ملرميه» Mallerme ، و «أندريه جيد» André Gide ، و «مارسيل بروست» Marcel Proust و «بول فليري» Paul Valéry (٣) .

وكان من أهم منجزات هذه التجارب ظهور مبدأ النظر إلى العمل الأدبي من الداخل في خصوصيته ، وتحديد منهج لهذا النظر . وجاءت دراسات «الشكلين الروس» المختلفة والكثيرة كمحاولة جذبة ، وجبدة في بعض المجالات - الشعر مثلاً - ، اتسمت بالعلمية (وإن لم تكن قد أسست علماً ، بما في العلم من قوانين ثابتة ومبادئ نظرية قد تحققت في الواقع) لتحديد «الأدبية» La litterarité ، أي ما يجعل من العمل عملاً أدبياً يتميز عن الفنون الكتابية الأخرى .

ولكن أدى هذا إلى النظر للعمل الأدبي كبنية مغلقة ومن ثم إلى تضيق إطار التحليل الشامل له ، مما عرض «الشكلين الروس» للنقد منذ البداية . وسرعان ما ظهرت ثلاثة اتجاهات تنقد المدرسة الشكلية ، لخصتها «جوليا كريستيفا» على النحو التالي :

(١) موقف «تروتسكي» التوفيق بين النظرة الشكلية وضرورة استكمالها بنظرة تاريخية ، اجتماعية .

(٢) موقف «سوسيلوجي» يرفض النظرة الشكلية بأكملها ليحل مكانها نظرة إلى الأدب كانعكاس ميكانيكي لقوى وعلاقات الإنتاج ، متجاهلاً الاستقلال النسبي للبنية الفوقية كما وضعته الماركسية اللينينية نفسها . وانتصر هذا الموقف خلال الفترة الستالينية .

(٣) موقف «باختين» - ومدرسته - الذي أخذ على عاتقه نقد الاتجاه الشكلي من الداخل لإعداد نظرية ماركسية جديدة للأدب ، مؤمنة بأن الأدب له أساس اقتصادي واجتماعي ، وأنه جزء من الأنظمة الدالة الأيديولوجية ، مع الاعتراف باستقلال ما للبنية الفوقية ، وبخصوصية العمل الأدبي (٤) .

وبينما كان الموقف الثاني يتصير في الانحدار السوفيتي ، تحولت نظريات الشكلين إلى «بنائية» المدارس الأمريكية والأوروبية في النقد الأدبي ،

بالإشارات الحربية... الخ، وهي - فقط - أهم هذه الأنظمة. ونستطيع إذن أن نتصور علما يدرس حياة العلامات في داخل الحياة الاجتماعية، بحيث يشكل جزءا من علم النفس العام ندعوه بالسيمولوجية (من اليونانية semeion «علامة»).

وسوف يعرفنا هذا العلم بما تتكون منه العلامات، والقوانين التي تحكمها، ومادام هذا العالم لم يوجد حتى الآن، فلا يمكننا الحديث عن ماذا سيكون ولكن له الحق في الوجود، ومكانه محدد مسبقا، وليست اللغويات إلا جزءا من هذا العلم العام، كما أن القولين التي ستكشفها السيمولوجية ستطبق على اللغويات، وهكذا سترتبط هذه الأخيرة بمجال محدد جدا، في مجموع الوقائع الإنسانية (٧).

وقال «بيرس»:

ان المنطق في معناه العام ليس الكلمة أخرى «لسيموطيقا» كما أظن أنني سبق أن بينت. وهو مذهب شبه ضروري أو شكلي للعلامات. واذا أصف المذهب باعتباره شبه ضروري أو شكلي، فأنتي أعتقد أننا نستطيع أن نلاحظ خواص علامات ما، كما نستطيع انطلاقا من ملاحظات جميلة عبر مجرى لا أرفض أن أسميه تجريدا، أن نجد أنفسنا قد وصلنا إلى أحكام لها ضرورة قصوى، خاصة فيما يجب أن تكون عليه خواص العلامات التي يستعملها الذكاء العلمي. (٨)

وانطلاقا من هذين النصين، قبل ان «سوسير» قدم الوظيفة الاجتماعية للعلامة «بيننا ركز» «بيرس» على «الوظيفة المنطقية» (٩). ومن هنا تحدد «جان مارتينييه» ثلاثة اتجاهات للسيمولوجية، اثنان متأثران بـ «سوسير» «مونان»، و «بارت»، والثالث متأثر بـ «بيرس» (مورس). فونان يدرس أنظمة العلامات من حيث الاتصال، وبارت يدرسها من حيث الدلالة، أما «مورس» فهو يركز على العلامة في جميع استعمالاتها. وسوف نرى فيما بعد الفارق بين النظرة السوسيرية للعلامة، والنظرة البيرسية:

ولكن رغم هذا التحديد، فالعلم الجديد لم يزل غير دقيق الحدود والمعالم. فبقيا بين «سوسير» وأول ممثلي السيمولوجية من بعده «هو رولان بارت» مضت خمسون عاما تقريبا، ومع ذلك فإن «بارت» يقول: «إن العلم الجديد مازال غير محدد» (١٠). ويفرق الباحثون بين سيموطيقا تهتم بأنظمة اتصالات لغوية، وأنظمة غير لغوية: حيوانية Zoosemiotique وآلية Cybernétique.

... الخ

## ٢ - التاريخ البعيد

ولكن لم يرض البعض بهذه البدايات بل يرى للسيموطيقا جذورا أعمق وأبعد (١١)، وتناقش هذه الفكرة «جوليا كريستيفا» في مقال

قيم، من خلال حوار مع «جان كلود كوكيه» عن «السياناليز» أي «التحليل السيمي».

لقد بدأت السيموطيقا، حسب كلامها، قبل «سوسير» و «بيرس» بكثير، إذ نجد في الفكر اليوناني عند «الرواقيين» Les Storciens مبينة لأنماط فكرية سادت الفكر الأوربي فيما بعد. وكان عند هذه المدرسة من المفكرين تصور للعلامة على شكل مثلث: المشار إليه - المفهوم الذهني - اللفظ. وتضيف إلى ذلك أن هذا التصور القديم لم يوجد فقط في الفكر الأوربي، بل نجده عند العرب أيضا، وفي شرح ابن سينا، مثلا، للكتاب الثاني لأرجانون أرسطو (١٢).

وبعد هذا المجهود اليوناني لوضع العلامة والنظام في المنطق، ونظرية المعرفة، والنحو، نجد في العصور الوسطى، في نفس الاتجاه، اهتماما جديدا بطرق الدلالة modi significandi ووضع دراسة انتاج النظام الدال قبل تحليل النظام.

ولكن هذا العلم للدلالة لم يعش لأنه كان مرتبطا بحدود «الإلهيات» واختفى مع ظهور مدرسة «بور رويال» النحوية وفكر «ديكارت» المهم بالعقل البشري.

لقد كانت مهمة هذه المدرسة الشهيرة في القرن السابع عشر أن تبرز العلاقة بين النظام الدال والفكر الدال، المستندين إلى مفهوم الذات الفاعلة le sujet التي أصبحت أساس السيموطيقا الكلاسيكية، وان كان الفعل الدال هو فعل عقل الذات الفاعلة، فهو منظم: وهذا هو العقل الكارنيزي، ويكتمل هذا الفهم مع «كانت» وفلسفة القرن الثامن عشر، كما يعتمد في فهم العلامة الدالة على أساس من مجالها المرتبط بالعقل البشري وفعله. ولم تكن العلامة صفة جدلية إلا مع هيجل، ذلك لأنه أول من تعامل مع قضية توليد المعنى باعتبارها تناقضا وحركة، أي باعتبارها جدلا بين الذات والموضوع.

إن أهمية هذا الموجز التاريخي الذي نظرحه «جوليا كريستيفا» تؤكد أن البدايات القديمة للسيموطيقا تفسر بعض الاتجاهات الحالية (مثل اتجاه شومسكي وأهمية اللغويات التحويلية). كذلك تساعدنا محاولة كريستيفا نفسها على تفهم تصور سيموطيقي، يستند إلى إضافات الفكر «الفرويدية» والفكر «الماركسي»، حيث يركز الأول على أهمية الذات في إنتاج الدلالة، ويركز الثاني على الأساس الاجتماعي والثقافي والأبديولوجي لهذا الانتاج. وقد وضع باحثين مهادا لهذا التصور، عندما حاول، مبكرا، تأسيس نظرية جدلية لعلاقة الأساسين الأبديولوجي والنفسي، في السيموطيقا. ولمارسيل ماوس، في هذا الصدد، بعض الصفحات القيمة عن الالتقاء بين هذين الأساسين، أي عن التجاوب الذي يتم على مستوى اللاشعور الجمعي اللاشعور الذاتي (١٣).

هل السيميوطيقا علم أنظمة الاتصال أم دراسة أنظمة الدلالة ؟ رأينا أن «السيميولوجية» كانت عند سوسير رغبة وتصورا لعلم جديد هو العلم العام للعلامات ، وثأني اللغويات - في هذا التصور - كجزء من العلم العام وقد تغير هذا التصور عند «رولان بارت» الذي يقول : «ان اللغويات ليست جزءا ، وإن تميز ، للعلم العام للعلامات ، إذ أن السيميولوجية هي التي تكون جزءا من اللغويات ، فهي ، تحديدا ، الجزء الذي يأخذ على عاتقه الوحدات الدالة الكبيرة للقول » . (١٤) .

وهنا اختلف الباحثون بين وجهتي نظر : يرفض «بريتو» و «بويسنس» Prieto & Buysens ، ويسندهما «مونان» ، نظرة بارت بحجة أنها تنظر إلى السيميولوجية بلمعتها دراسة لأنظمة الدالة ، بينما هي في نظرهم علم أنظمة الاتصال أساسا . يقول مونان إن بارت عندما يهتم بأنظمة الغذاء ، والرداء ، الخ ، ينظر إليها بصفتها أنظمة دالة ، مقدرا أن مشكلة الرسالة بين مرسل ومرسل إليه قد حلت ، في حين أن هذه المشكلة بالذات هي التي أثارها سوسير على أنها موضوع السيميولوجية .

وأكثر من ذلك ، يرى مونان أن بارت قد أغفل المشاكل الأساسية المرتبطة بانطلاقه من بالدلالة الاجتماعية . ويذكر مونان مثل «الديك الرومي بالكستانية» الذي يأكله الأوروبيون في عيد الكريسماس ، ويقول إن هذا الديك ليس رسالة واحدة الدلالة ، بل يتعلو على دلالات مختلفة (الحسك بمكانة ما في المجتمع ، ادعاء الغنى ، متابعة السلوك العام والإذعان له ، الخ) . ويوضح هذا المثل أن بارت يخلط بين الرسالة الاجتماعية والأكذوبة الاجتماعية ، إن عمل الدارس يتحدد في اكتشاف ما وراء العلاقة الظاهرة بين دال ظاهر (الديك الرومي) - المنتج للتعبير الزائف عن المدلول عليه (المستوى الاجتماعي) - ومفهوم حقيق هو «ادعاء الغنى» أو «تعبية سفهاء الرأي العام» . إننا هنا أمام «دليل» وليس أمام «علامة» . ولكن بارت بدراساته هذه فتح - كما قال مونان - طريقا واسعا لامعا ، لتحليل النفس السوسيولوجي ، (١٥) .

وحاول عالم السيميوطيقا الإيطالي «أومبرتو أكو» أن يثبت تضامن نظامي الدلالة والاتصال في علم السيميوطيقا . ويسلم «أكو» بأنه يمكن التمييز بين المفهومين في البداية ، إذ أن لكليهما مجاله وموضوعه الخاص ، ولكنه يرى أن العلامة ، من حيث وظيفتها ، تدخل في أنظمة ذات مستويات متعددة من العناصر المرتبطة ببعضها البعض عبر شفرة code أو عدة شفرات (١٦) .

ومن هنا يجب - إن كان الاتصال هو أساس السيميوطيقا - أن تصطبغ نظرية الاتصال بنظرية للدلالة . إن سيميوطيقا الاتصال قائمة على نظرية إنتاج العلامة ، والعلامة لا يمكن فصلها عن نظرية الشفرات التي هي أساس سيميوطيقا الدلالة (١٧) . وهذا التضامن بين الاتصال والدلالة قائم على النمط السويسري نفسه ، ذلك النمط الذي يميز بين

اللغة والكلام langue/Parole والذي يتحول عند سوسير ، وعند غيره ، إلى تمييز بين القدرة compétence والأداء Performance أو بين شفرة code ورسالة message (١٨) .

يقول «أكو» إن أي نظام للاتصال يسبقه نظام للدلالة يجعله ممكنا (١٩) . وسنرى كيف نقد هذا النظام الدلالي القائم على أشياء مجردة ، ثابتة - مثل اللغة والقدرة والشفرة - توجد قبل تحققاتها ... مثل الكلمة ، والأداء ، والرسالة .

ورغم هذه الإضافة الجيدة والدقيقة للعالم الإيطالي ، فلا نستطيع أن نقول إن المشكلة وجدت حلا جذريا إلى الآن فالدراسات والأبحاث تتحرك في اتجاهي الاتصال والدلالة ، مع الاعتراف المتزايد بأن الاتصال ليس ممكنا دون الاستناد على نظام دال . يسود هذا الاتجاه ، حاليا ، في دراسات علماء الدول الاشتراكية ، كما سنوضح في الجزء الخاص بالتطبيقات فيما بعد .

ولكن قبل أن نتقل إلى دراسة التطبيقات يجب أن نعالج بعض المفاهيم التي يستند إليها العلم الجديد . الاتصال .

يظهر مفهوم «الاتصال» باعتباره الموضوع الأساسي للعلم الجديد (خاصة في الغرب . ولقد عرفت «جان مرتينيه» عملية الاتصال على أنها مجرى نقل ... «الإعلامات Informations والرسائل Messages بواسطة إشارات من مرسل إلى متلقي ، عبر قناة . ونستطيع أن نعتبر الإعلام مادة تأخذ شكل رسالة بواسطة تطبيق شفرة » ، (٢٠) .

وترى «جان مرتينيه» أن إنتاج الإعلام عبر إشارات هو الموضوع الأساسي لعلم السيميولوجية . أي الموضوع الذي لا توجد سيميولوجية دون . فإذا قالت فتاة لشاب : «أنا عندي صداع» فإن هذا معناه . أنها تعلمه بالصداع دون أن توصل إليه صداعها . والسيميولوجية قائمة أساسا على هذا المجرى الذي يربط بين مرسل ومستقبل عبر إشارات (٢١) .

ولقد كان سوسير من أوائل دارسي مجرى الاتصال ، وقدم هذا المجرى الاتصالي على أنه حادث لغوي واجتماعي يلاحظ في «فعل الكلام» (٢٢) . فعندما يتكلم أ مع ب يتم بينهما - عبر افراز الصوت وتلقي السمع - تبادل لشئين : المفهوم contenu والصورة السمعية image acoustique (٢٣) .

ونجد بعد ذلك في آداب السيميولوجية ، وخاصة في الكتابات الأمريكية ، أوصافا كثيرة ، مفصلة ، لتصوير مجرى الاتصال ، كما عند «بلومفيلد» Bloomfield و «شن» و «وبفر» Shannon & weaver (٢٤) . ولكن لم يصف هؤلاء آراء جديدة جذريا إلى تصور سوسير بل اتجهوا إلى أوصاف تقنية وشكلية ، أكثر دقة وتفصيلا من أجل إقامة ما أسماه «أكو» بنمط



أولى مجرى الاتصال ، وهو مصور عادة في السلسلة التالية : (٢٥)  
الضوضاء

المنبع - الوسيط - الإشارة - القناة - الإشارة - المتلقي - الرسالة - الغاية  
الشفرة

#### الشفرة واللغة

ويجب أن نقف قليلا عند هذا المفهوم - الشفرة - الذي يشار إليه في كثير من الكتابات على أنه مرادف لمفهوم اللغة ، بينما تفصل فروق أساسية بين المفهومين .

إن كلمة «شفرة» لم تظهر إلا حديثا - مع استثناء «سوسير» الذي - تكلم عن «شفرة اللغة» في الآداب اللغوية والسيميوكلوجية . ويبدو أنها وجدت أساسا في الدراسات الأمريكية تحت تأثير كثرة الأعمال في نظرية الإعلام والترجمة الآلية (٢٦) . ولكن توجد نظرة نقدية للخلط بين مفهومي «الشفرة» و«اللغة» عند بعض الدارسين الفرنسيين والسوفييت (٢٧) .

ومن هذه الزاوية ، يشب «جيرو» Guiraud ، أن الفرق بين المجالين هو في أن التواطؤ الشفري ظاهري ، محدد سلفا ، إلزامي ، بينما التواطؤ اللغوي ضمني ، ويولد تلقائيا في مجرى الاتصال (٢٨) ، أي أن الشفرة مغلقة وجامدة بينما اللغة مفتوحة ، وتخلق من جديد مع كل كلمة تنطق . ويتج الفرق الأساسي بين الإثنين من أن الشفرة قد خلقها الإنسان من أجل الاتصال بينما اللغة خلق مستمر يجرى مع عملية الاتصال . ففي الشفرة توجد البداية دائما في رسالة جاهزة . أما اللغة فإنها لا تعطي رسالتها إلا عند وصول القول فلا يعرف شيئا عن نقطة الانطلاق . ومعنى انغلاق الشفرة وجمودها أنها نظام ضيق يطابق فيه كل دال مدلولاً عليه واحدا فقط ، بينما اللغة قائمة على تعدد الدوال لمدلول عليه واحد ، أو كثرة المدلولات عليها لدال واحد .

ويقول «مورو» Moreau . إن اللغة تتميز بأنها «أساسا ظاهرة إنسانية» (٢٩) . ويشير إلى تعريف العالم السوفيتي «شندلر» Chendel's ، قائلا إن اللغة «ترجم العلاقات الذاتية القائمة بين الإنسان المتكلم والواقع ، وتظهر كيف تفسر علاقات الواقع في المعرفة الإنسانية ، وكيف يدرك الإنسان الواقع ، وكيف يتفاعل له ، كيف يؤثر فيه» ، (٣٠) .

وفي الحقيقة ، لم يعرف هذا الخلط بين الشفرة واللغة مجرى اللغويات العامة ، لأن علماء اللغة أدركوا المشكلة ، ولكنه أثر كثيرا في علماء الإلكترونيات ، والرياضيين ، والمناطق ، والمهندسين ، الذين استعملوها في الترجمة الآلية مثلا .

وهذا ناتج ، مثلا يقول موان ، من أن مبالغ عظيمة قد تنفق في الدول الغربية على البحث التطبيقي في مقابل قلة الإمكانيات المقدمة

للبحث الأساسي الخالص ، (٣١) مما أدى إلى أن تفرض العلوم التطبيقية مصطلحاتها (التي أصبحت أكثر دقة) على مجالات العلوم الأخرى .

#### الدلالة :

إذا قلنا أن السيميوكلوجيا هي علم يشمل كل أنواع الاتصالات ، من الاتصالات الطبيعية والتلقائية (الحيوانية مثلا) إلى أكثر التجربات الثقافية تعقيدا (٣٢) ، كالاتصال الفني ، ولغة الشعر ، الخ ، فيجب أن يوضع الاتصال الإنساني في سياقه الاجتماعي ، وأن نبحث ، بالضرورة عن المعنى ، أو النظام الدال الذي يشرف على وصول رسالة بنقلها مرسل إلى متلقي عبر علامات ، أو نظام (أو أنظمة) من العلامات ، حسب التعريف الجاري للسيميوكلوجيا . ولابد ، إذن ، أن يصاحب نظام الاتصال نظام للدلالة .

إن الاتصال الإنساني لا يتفصل ، حقا ، عن النشاط الإنساني ، ولا يتم إلا في إطار مجتمع ، وبالتالي لا توجد دلالة غير اجتماعية . وهذا شيء أبرزه أهم علماء السيميوكلوجيا وخاصة علماء البلاد الاشتراكية (الاتحاد السوفيتي والمجر) ، حيث سميت السيميوكلوجيا «علم الأنظمة الدالة في الطبيعة والمجتمع» (٣٣) . ونذكر هنا أن جاكسون ذكر ، في مقدمته لكتاب باختين ، : «الماركسية وفلسفة اللغة» ، أن هذا العالم كان من أول من أظهر الدور الاجتماعي للعلاقة وبادر إلى التنبؤ بما أصبح بعد ذلك علم «اللغويات السوسيوكلوجية» sociolinguistique ، ذلك العلم الذي يوجه حاليا ، جزءا هاما من الدراسة السيميوكلوجية (٣٤) . وسنرى فيما بعد كيف وسع العالم السوفيتي «يوري لوتمان» مفهوم النظام الدال ، وجعله يشمل نظاما أوليا (نظام اللغة الطبيعية التي يدرسها اللغويون) ونظاما ثانوية ، يسميها الأنظمة الدالة الثانوية (وتهم بالفن والأدب ، وبالأساطير والأديان ، الخ) .

وفي نفس الوقت الذي طور فيه لوتمان مفاهيمه الخاصة بالأنظمة الدالة الثانوية (حوالي ١٩٦٢) ، نرى في الغرب تطورا للمفاهيم الثابتة الموروثة عن سوسير (اللغة والكلام مثلا) تحت تأثير «اللغويات التحويلية» على السيميوكلوجيا ، خصوصا جهود «شومسكي» في تعميق فكرة مستوى اللغة (سطحي وعميق) والتحولات السياقية (الناتجة عن علاقاتها ، وكيف أدت إلى تأثير الأداء Performance في القدرة Competence ، أي أن تأثير الكلمة المفردة في نظام اللغة العام وضع المجري مكان النظام الثابت للغة ، ذلك النظام الذي كان مسلما به منذ سوسير ، باستثناء «هيلمسليف» Hjelmslev الذي تكلم عن «نظام المجري» (٣٥) .

ولقد أبرز العالمان المجران szept و voigt الكيفية التي ظهرت بها ، في وقت واحد ، نظريتان أثرتا بشكل جذري على مستقبل السيميوكلوجيا ، وهما نظرية «اللغويات التحويلية» و«نظرية الأنظمة الدالة الثانوية» (٣٦) . ولقد ظهرت كلتاها عن اتجاهين مختلفين وبلدين مختلفين من الغرب والشرق . وستظهر بالتفصيل أن التغير الأساسي ، كما



المتلقى . فيجب إذن، من أجل توصيل شئٍ أعرفه إلى إنسان لا يعرفه (كلمة ، حركة ، علامة مرسومة ، صوت ) أن تقوم هذه العلامة التي أنقلها على قواعد أو شفرات تستند إلى اتفاق ثقافي ما ( ٣٨ ) ، أى نظام ما ، لغوى أو غير لغوى .

ولكن هنا لا يتفق الجميع على تعريف النظام .

لقد ورثت السيميوطيقا مفهوم النظام عن اللغويات البنائية الكلاسيكية . وكان هذا شيئا طبيعيا نتيجة لصيغتها الأولى عند اللغوى سوسير ( ٣٩ ) ، وتأثرهما في البداية بعلم اللغويات . وعندما تغيرت النظرة للغويات كنمط للدراسات السيميوطيقية ، استمر النظام مفهوما أساسا للعلم الجديد ، مع اختلاف مهم في النظرة إلى مفهوم النظام .

وتقوم النظرة التقليدية للنظام على تصور سوسير للتعارض بين اللغة والكلمة ، حيث تصبح اللغة نظاما ثابتا دائما ، عاما ، في مقابل الكلام ، المتغير ، الحادث ، الفردي . وقد رأينا كيف أن « اللغويات التحولية » غيرت هذا المفهوم بإدخال معنى تأثير الكلام في اللغة ، كما رأينا الدور الذى لعبه بعض اللغويين الفرنسيين والسوفييت في تطوير العلاقة الجدلية بين اللغة والكلام .

ولقد وجه باختين نقدا مبكرا للمفهوم السوسيرى للنظام . ولم يوافق باختين على فهم اللغة كنظام مغلق من العلاقات الدائمة . ويرجع هذا الفهم إلى جذوره الفلسفية في القرن السابع والثامن عشر عند « ديكارت » وعند « ليبتس » أساسا ، ويربط هذه الجذور بعقلانية هذين القرنين التى يسمها « بالوضعية المجردة » . ويرى باختين أن سوسير من ألمع ممثلى هذا الاتجاه في العصر الحديث ، إذ تتميز تعريفاته بوضوح ودقة مبهرة . ( ٤٠ ) ومع ذلك يعارض باختين هذا المفهوم كما عارض المفهوم « الرومانسى » للغة كخلق فردى مستمر . لا يتفق مع أى نظام . ويرى باختين ، في المقابل ، أن النظام يجب أن يفهم في إطار مجرد ، أى في إطار جملتي تتفاعل في داخله العلامة مع الواقع ، بحيث يصبح كلاهما مؤثرا في الآخر تأثيرا متبادلا ، وليس تأثير العلامة في العلامة كما في الفكر الكلاسيكى .

## ٢ - العلامة :

أما العلامة فينظر إليها بطرق مختلفة ، حسب المدارس والأذواق والأيدولوجيات .

ويتفق الجميع على أنها « شئ » مدرك يظهر شيئا آخر لا يمكن أن يظهر لولاه ، « أو كما قال « أكو » نص . يغطى نصا آخر » ( ٤١ ) ونجد نفس المفهوم في الشرق عند لوتمان ، مع إضافة متأثرة بنظرية ماركس ممثلة في العملة : العلامة المادية للعمل الضرورى اجتماعيا لا نتاج سلعة . ونقرأ ، بهذا المعنى نفسه ، في بعض الكتابات عن مفهوم سوسير للدال والمدلول كوجهين للعلامة ( أحدهما مادى - الدال - والآخر فكرى -

يفسره szept و voigt إنما جاء نتيجة نظرية جدلية للعلامة المأخوذة في داخل مجرى . وسنرى أيضا أن هذه النظرة للعلامة قد تنبأ بها باختين منذ الثلاثينيات من هذا القرن .

ولكن الدلالة الاجتماعية مركبة المستويات والعالم ، ويرجع كل منها إلى شفرتها الخاصة ، ونظامها الخاص . فإذا تم اتصال لغوى بينى وبين شخص آخر فلا بد أن يكون بيننا لغة مشتركة ( العربية أو الفرنسية ، الخ ) . ولكن هذا لا يكفى ، إذ يجرى بيننا أيضا حديث . له توافقاته وقيمته العقلية أو الروحية أو التقليدية ، أو ببساطة ، المحكومة بعادة الكلام الجارى حولى في زمن ما ، ومكان ما ، وفئة اجتماعية ما . وهكذا يلتقى في كلامى الفردى وكلام الآخر معى ، العام والخاص ، اللاشعورى والشعورى ، الاجتماعى والفردى ، أو كما قال باختين الأيديولوجى والنفسى ( ٣٧ ) ، رافضا بهذا الالتقاء النظرية « الأيديولوجية » التى ترى الواقعية الاجتماعية للغة فحسب ، والنظرية « النفسية » التى تميز الذات المتكلمة فحسب ، ليصوغ من كلا المستويين نظريته الخاصة . القائمة على جدلية العلامة الكلامية .

ويجب هنا أن نقف عند المصطلحات التى تستعملها السيميوطيقا لتعرف عليها . ومن هذه المصطلحات النظام . وهنا نطرح القضية الأبدية : وهى هل النظام بنية موجودة في الأشياء أم مقولة ذهنية يفهم من خلالها العقل البشرى الأشياء التى يتعامل معها ؟ أم أن ثمة علاقة جدلية بين الاثنين ؟ وما العلامة ؟ وما معنى « نظام العلامات » الذى يقوم عليه العلم الجديد ؟ وما الذى يميز بين العلامة كشئ يغطى شيئا آخر وبين المصطلحات الأخرى التى تحمل نفس المعنى : الرمز ، الإشارة ، الدليل ، « الأيقونة » ( الصورة ) ؟

## ١ - نظام العلامات :

يتفق الباحثون على أن الرسالة التى ينقلها مرسل إلى متلق لا يمكن أن تتم إلا إذا كانت قائمة على قواعد مستقرة تجعل العلامة معروفة عند

العلاقة البسيطة بين العلامات (أى بين العلامة والشيء الذى تشير إليه ، وبينها وبين حاملها المادى ، والعلاقة بين العلامة ومن يستعملها ) . وهذا الاتجاه مستمر فى مدرسة بيرس . إلا أن «مورس» Morris أضاف خواص اللغة والسلوك ، موسعا كذلك من نظرية الاتصال . ولكن مازالت دراسة العلامات المنعزلة أساس المنهج .

ولم يتغير الوضع ، كما سبق أن قلنا ، إلا مع «اللغويات التحويلية» التى فتحت المجال أمام محاولات لوضع العلامة فى أطر جديدة ، مع قبول اللغويات للجوانب النفسية والسوسبولوجية Socio - linguistique ، Psycholinguistique ونرى كذلك فكرة التحول والعلاقة الجديدة - بين القدرة والأداء - فى دراسات «لبنى - سزاوس» عن «البنية الاجتماعية وشكل الوعى وأثر ذلك فى إقامة مدرسة سيميولوجية جديدة ذات طابع لغوى - أنثروبولوجى فى مراكز مختلفة : «أورينو» وباريس تحت إدارة «جرىماس» greimas وفى موسكو تحت إشراف «ملتنسكى» ، و «افانوف» ، و «تودوروف» Meletinsky, Ivanov, Todorov (٤٧) ويمتاز هذا الاتجاه باستعمال مناهج جدلية مجربة فى العلوم الاجتماعية .

وعلى مستوى التعريف النظرى للعلامة بالمقارنة مع أشكال أخرى من الإشارات ، نجد مناقشات كثيرة عند الباحثين : فبينما نجد عند «بيرس» وضع نماذج للعلامات : الرموز ، والدلائل ، والأيقونات Symbols, indices, icons نجد عند آخرين وضع تعارضات تسمح لنا أن نفهم معنى العلامة بدقة أكثر .

ويناقش «تودوروف» Todorov ، مثلا ، الفرق بين Signe و Symbole «العلامة» و «الرمز» ويطلق عليها Symbol, icon فى التقليد الانجلو - أمريكى ، مظهرا ان الرمز مسبب بينما أن العلامة تواطؤية واعتباطية .

وهكذا توجد علاقة سببية بين رمز الصليب والمسيحية ، أو بين رمز الميزان والعدل ، بينما نسمى نفس الشيء شجرة أو Arber أو Tree حسب اللغة . ولكن تودوروف ينقد هذا المفهوم كما ينقد أهمية مفهوم السببية ، ذلك لأن العلاقة بين العلامة والرمز ، بما يشيران إليه ، ليست ببساطة العلاقة بين شيئين ، ولكنها داخلة فى «شبكة تعارضات تكون هيراركية مركبة» (٤٨) . والسيميوطيقا بهذا للمعنى متطابقة مع «علم الرموز» ، أما العلامة بالمعنى الكلاسيكى فداخلة فى «علم المعانى» La Sémantique . وينتهى «تودوروف» من مناقشته الى أنه يجب على السيميولوجية أن تدخل فى عهدها الثالث : بعد عهدها الأول الذى قدم ملاحظات منعزلة متفاوتة عن طبيعة العلامة ، وعهدها الثانى الذى سيطرت فيه اللغويات سيطرة كاملة . أما العهد الثالث فهو العهد الذى تصبغ فيه السيميوطيقا هى العلم المستقبل القائم على تمييز العلامات والرموز .

المدلول عليه ) وكيف تأثر هذا المفهوم بفكرة «آدم سميث» عن وجهى القيمة (٤٢) أما بالنسبة «لديدا» Derrida ، الفيلسوف الفرنسى ، فهو يرجع إلى الأصول القديمة للوجهين فى العصور الوسطى ، حيث العلامة فى الفكر المسيحى اللاهوتى هى الدال المادى للمدلول عليه إلى significatum

(٤٣) ، وهذا التعارض قريب من تعارض آخر للفكر القديم بين الحسى والعقل . أما جاكسون فإنه يرى فى السيميوطيقا إحياء لمعنى العلامة فى العصور الوسطى ، فى صيغتها اللاتينية :

aliquid stat pro aliquo وهى «شيء يقوم مقام شيء آخر» (٤٤)

وهكذا ، يعترف الجميع بمفهوم العلامة باعتبارها شيئا ماديا يظهر شيئا آخر ذهنيا . ولكننا نرى الاتجاهات تختلف ، بعد هذا الاعتراف ، فيما يختص بالتعريف الدقيق للعلامة ، فنجد اتجاهين ، يمثل أحدهما المفهوم السوسيرى ، ويمثل الآخر المفهوم الأمريكى ، أعنى مفهوم أوجدن وريتشاردز . ولقد سبق أن أشرنا ، عدة مرات ، فى هذا المقال ، إلى مفهوم سوسير للعلامة باعتبارها ثنائية ، مكونة من وجهين ، الدال المادى والمدلول عليه ذهنيا ، أى الصورة السمعية والمفهوم . أما عن اتجاه ريتشاردز وأوجدن فإنه يقوم على تصور ثلاثى ، يتكون من المعنى والاسم والشيء ، كما يمثلها المثلث التالى : (٤٥)



ويستأولمان Ullmann هذا المثلث على النحو التالى : (٤٦)



وإذا رجعنا إلى تاريخ دراسة العلامات نجد أنها تختلف باختلاف فلسفة الباحث الذى يستعمل المفهوم . ولذلك نجد أن «سيميولوجية» «بيرس» تهتم بنمذجة typoloje العلامات ، وتبحث عن صفات العلامات المنعزلة . وفى هذا المفهوم نجد أساس السيميولوجية فى

وميز آخرون بين «العلامة» «والدليل» (مارتينيه ، ومونان) ، بمعنى أن الدخان ، مثلا ، عندما يكون مؤشرا على النار ، فإنه دليل وليس علامة (٤٩) ، مما يؤكد أن العلامة مرتبطة بقصد إنسانى للاتصال ، ويدخل تكوينها في شبكة مركبة من المعاني والتصورات لها أنظمتها وقواعدها .

ويظهر نفس الشيء في الفرق بين العلامة والاشارة : ويقول مونان : «إن الاشارة تحتاج الى مجرد فك شفرة (اشارات المرور مثلا) ، يكون الاتفاق عليها واضحا وواحد . أما العلامة فتحتاج إلى تفسير» (٥٠) ويقول باختين نفس الأمر إذ يجب ، عنده ، أن تكون الإشارة وحدة ذات مضمون ثابت ، لا تستطيع أن تقوم مقام شيء ، أو أن تعكس شيئا أو أن تكسر انعكاسه refracter (٥١) .

ولتقف ، هنا ، لحظة عند مفهوم «لوتمان» للعلامة ، لأنه سينقلنا مباشرة الى مجال التطبيقات أو الممارسات الحالية ، والفنية منها بوجه خاص . ويناقش «لوتمان» مفهوم العلامة في داخل نظريته لنظامى الاتصال : نظام نمذجه أولى ونظام نمذجه ثانوى . أما الأولى فهو نظام اللغات الطبيعية ، وأما الثانوى فهو أنظمة مركبة تقوم على الأنظمة الأولية ، مثل الفن والأدب ، والأساطير والأديان . ويفرق لوتمان بين ثلاثة مستويات للاتصال ، ابتداء من البساطة الواضحة إلى أقصى درجات التركيب ، كما يلي :

(١) لغة الاشارة المصطنعة : اشارات المرور

(٢) اللغة الطبيعية .

(٣) لغة النص الشعرى (٥٤)

وموضوع كتاب «لوتمان» الخاص بينه النص الفنى إنما هو محاولة لتفسير العلامات الفنية في هذا السياق ويقول «لوتمان» إن العلامة الفنية ليست توطائية مثل العلامة اللغوية ، بل إنها «أيقونية» وتصويرية (٥٣) ، ولذلك فإنها لا تنقسم بسهولة إلى شكل ومضمون مثل علامة اللغة الطبيعية . إن الفصل غير ممكن في اللغة الفنية ، لأن العلامة تتحد مع المضمون في تشكيلها (٥٤) . ولا نستطيع ، في الشعر مثلا ، أن نفصل الفكرة عن اللغة ونكشف عن كيفية تحول العناصر النحوية إلى عناصر دلالية . وهذا ما فسر «جاكسون» Jakobson في مقاله الشهير عن : «شعرية القواعد وقواعد الشعر» (٥٥) .

ويوضح «لوتمان» ، في مقدمة كتابه عن السيميوطيقا وعلم جمال السينما ، «نظريته الى أنواع العلامة ، عندما يوجد نوعان من العلامات : العلامات التوطائية والعلامات «الأيقونية» أو التصويرية (  $\text{ix} \text{ ou } \text{v}$  ) أى الصورة باللغة اليونانية ) ، بحيث يدخل كل منها في نظام مختلف ، متعارض مع الآخر (٥٦) . وفي النوع الأول تدخل «الكلمة» وفي النوع الثانى يدخل «الرسم» ومن هذين النظامين ينتج نوعان من الفنون هما :

الفنون الكلامية والفنون التشكيلية ، بحيث يتأثر كل منها بنظام الكلام أو بنظام الصورة ، أو يختلط النظامان كما في الشعر مثلا ، أو في السينما . ويقول لوتمان :

«إن الفنون الكلامية ، الشعر وبعد ذلك النثر الفنى ، تبنى - انطلاقا من أداة العلامات المتواطئة - صورة كلامية ، طبيعتها الأيقونية واضحة ، وإن كانت مستويات التعبير الشكلية البحتة للعلاقة الكلامية (الصوت ، النحو ، حتى الخط) لا تكتسب قيمة مضمونية إلا في للشعر فحسب» .

وسوف نرى امتداد هذا التفكير في الفقرة التالية .

الممارسات الحالية :

رغم أن مجهود التقييم النظرى مازال قائما ، فإن السيميوطيقا تطبق الآن ، بحد ما من النجاح ، في مجالات عديدة ، منتشرة إلى أوسع حدود مجالات الاتصال والدلالة وتستعمل «السيميوطيقا» في هذه المجالات المختلفة ، أحدث إنجازات العلوم المختلفة : اللغويات ، والمنطق ، والعلوم الطبيعية ، والرياضة والمنطق الرياضى ، ونظرية المعرفة .. الخ .

ولن نهم في حدود هذا المقال إلا بالمجالات الثقافية والأدبية ، وهذا أيضا في حدود إمكانياتنا ، إذ لا أدعى أنني تابعت كل الكتابات التى تنشر كل يوم ، في هذه الممارسات للعلم الجديد .

ويتسع مجال السيميوطيقا الآن فيمتد ، في مجالات الفن والثقافة والأدب ، إلى جميع علامات الشعر ، والنص ، والرسم ، والمسرح ، والسينما ، بل يمتد ليكون علما يحاول دراسة العلامات الخاصة بمجالات مختلفة ، في إطار دراسة عامة لثقافة واحدة تشملها كلها . وتلقى نظرة ، هنا ، على «سيميوطيقا» الشعر والقص والثقافة ، متجنبين مجالات السينما والمسرح رغم أهميتها .

١ - سيميوطيقا الأدب :

إن سيميوطيقا الأدب في تجلياتها الغربية والشرقية متأثرة بشكل مباشر بمبادئ «اللغويات التحويلية» وبأعمال مدرسة «نارتو» السوفيتية ، تحت إشراف لوتمان . وإذا بحثنا وراء هذه التجارب سنجد بعض المبادرات المتأثرة بمحو الثلاثينيات والمدرسة الشكلية الروسية ، ومن الواضح أن هذه التجليات صححت النظرة الشكلية البحتة ، بإظهارها أهمية دور المجتمع في علاقته بالأدب ، كمحاولة باختين ، الروسى ، من ناحية ، ومحاولة موكاروفسكى Mukarovsky التشيكوسلفاكي ، من ناحية أخرى ، وهو من أهم علماء «مدرسة براغ» .

ونقول «ماريا كورتى» Maria Corti الساحقة الايطالية : «إن مساهمة علماء السيميولوجية في مدرسة براغ

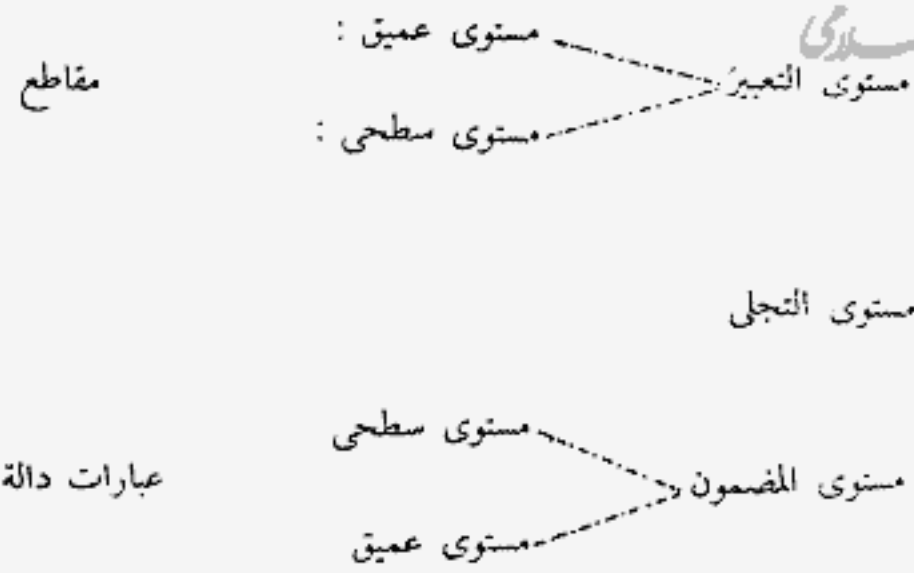


تسبقها قراءة تقوم على التعرف على المعجم والنحو ، أى الوحدات اللغوية من حيث قواعد تركيبها وتوظيفها . إن هذه القراءة تعطى أداة التدبير النظرى ، وفى نفس الوقت تلعب دوراً فى تحقيق النظرية ، من أجل ممارسة علمية تقوم على حركة جدلية تتراوح بين النظر والتطبيق .

وتقوم المحاولة السيميوطيقية لتحليل النص الشعرى ، على نقد بعض الاتجاهات السابقة ، فى الدراسات الحديثة للشعر المبنية على التحليلات الاحصائية ، وعلى مفهوم الانحراف وحتى على نقد محاولة جاكسون وليث شتراوس فى تحليلها لقصيدة «القطط» لبودلير القائمة على تنظيم الانحرافات . ومن المعروف أن هذه المحاولة قائمة على إلقاء المستوى الإيحائى (اختيار هذه الكلمة أو هذا المفهوم أو هذه الصورة) على المستوى السياقى (التسلسل الأفقى للعبارات وتركيباتها) .

لقد اكتسبت النظرية السيميوطيقية بعض المفاهيم الجديدة : هنا أيضاً ، يلعب اكتشاف مستويين للنص (مستوى سطحي ومستوى عميق) دوراً أساسياً ، إذ أن البنيات العميقة للنص تنظمه عن طريق تقنين سباقى يشمل تحولات ، من الممكن أن يتنبأ بها ، وأن تشكل ، ويبدو ذلك نقداً لأولية الإيحاء وهنا كما سبق أن ذكرنا ، أثر مهم للنحو التوليدى فى التمييز بين المستويين ، أى التمييز بين النص الباطن أو المولّد والنص الظاهر (٦١)

ويعطينا «جريماس» الرسم التالى لهذه المحاولة :



أصغر الوحدات الدلالية

## ٢ - العلامة القصصية :

أما بالنسبة لسيميوطيقا القص فنجد هنا أيضاً كثيراً من الدراسات ، طموحة الهدف ، نبيلة المقاصد ، فباضة فى المفاهيم والمشاريع الجديدة . ولكن النتائج مازالت غير نهائية ، وإن كانت تلقى بعض الضوء على كثير من المشاكل ، فزاهى أساساً تحقيق هذا المثل اللينى - شتراوس : «ليس العالم هو هذا الانسان الذى يعطى الردود النهائية ، بل هو ذلك الذى يطرح الأسئلة الحقيقية :

(موكاروفسكى) ومدرسة تارتو السوفيتية فى النظرة السيميوطيقية للأدب ، تتمثل فى أنهم أبرزوا كيف أن المجتمع فى علاقته بالأدب يظهر كجماع اتجاهات اجتماعية - ثقافية ، اقتصادية وأيدولوجية ، تؤثر فى النظام الأدبى ، لأنها جزء من الوعى المشترك » (٥٨) .

وبالفعل ، لقد عرف «موكاروفسكى» وجهه النظر السيميولوجية للأدب بأنها الاعتراف بالوجود المستقل والديناميكية الأساسية للعمل الفنى ، كحركة مستقلة ، فى علاقة جدلية دائمة ، بتطور حقول الثقافة الأخرى (٥٩) .

وتتميز الدراسات السيميولوجية للأدب بحرصها على فهم العلامة الأدبية فى مستوى العلاقة الجدلية بين النص الأدبى والمجالات الثقافية والأيدولوجية بينيتها الاقتصادية والاجتماعية اللتين تنتمى إليهما العلامة من ناحية وفى مستويات النص الأدبى نفسه من ناحية أخرى .

## (١) العلامة الشعرية

فقد رأينا كيف توحد لغة الشعر الدال بالمدلول عليه ، وكيف تحول العلامة الشعرية المستويات الدالة المختلفة (النحو ، الصوت ، الخ) إلى أشياء شعرية عند «لوتمان» و«جاكسون» ، وكيف أن الشعر نحوية وللنحو شعرية .

إن الجهود السيميوطيقية لتحليل القول الشعرى يقوم على هذه الوظيفة بالذات للعلامة الشعرية . يقول «جريماس» فى مقدمته لمحاولات السيميوطيقا الشعرية : «إن افتراض علاقة متداخلة بين مستوى التعبير ومستوى المضمون (...) هو ما يحدد خصوصية السيميوطيقا الشعرية » (٦٠) ذلك لأن الدال الصوتى - وبدرجة أقل ، الخطي - يتداخل مع المدلول عليه .

ولذلك يجب على النظرية التى تتناول تفسير القول الشعرى وتأسيس السيميوطيقا الشعرية أن تواجه نوعين من المشاكل ، أما أولهما فيربط بازدياد القول الشعرى .

- إن القول الشعرى قول مزدوج ، أى أنه يجرى على مستويين المضمون والتعبير معا ، مما يستلزم جهازاً من المفاهيم يستطيع أن يعطى أساساً وتحققاً لإجراءات التعرف على تركيبات هذين المستويين . ينبغى - إذن - تقسيم القول فى وحدات متفاوتة الأبعاد ، ابتداءً من الأشياء الشعرية ، الشاملة إلى أصغر العناصر ، وهى العناصر المميزة المتعلقة للمستويين أى «السمات» و«الفيمات» Les Sèmes et les phèmes أى أصغر العناصر الدالة والصوتية ، وتتميز مستويات لغوية للتحليل .

- وبعد تحديد المستويات المتجانسة على كل من الخططين (المضمون والتعبير) ، يجب على سيميوطيقا الشعر أن تقيم نموذجاً للعلاقات الممكنة بينها ، وبالتالى تقيم نموذجاً الأشياء الشعرية المؤسسة على النظر إلى هذا أو ذاك من المستويات الشعرية المتعاقبة . ومن هذا المنظور تتحدد الممارسة السيميوطيقية لدراسة الشعر باعتبارها عملية جدلية بين النظرية والتطبيق ،

(٣) التحول الأسلوبى للأشكال المختلفة - للقصص المكتوب .  
النصف - أدبى والجارى : الرسائل ، السير الذاتية ... الخ .

(٤) أشكال أدبية مختلفة ، لا تنتمى إلى الفن الأدبى من قول  
المؤلف : كتابات أخلاقية وفلسفية ، واستطرادات وإعلانات خطابية  
وتقارير علمية ، وأوصاف أنثروبولوجية . الخ .

(٥) أقوال الأشخاص ، المتفردة أسلوبيا (٦٤) .

صحيح أن باختين فتح الطريق أمام دراسة النص الروائى بمستوياته  
اللغوية المختلفة على أساس أن النص الروائى نظام دال ومعبر عن أنظمة  
أيدولوجية ، تلتقى بالتقاء الأنظمة الثقافية المختلفة ولكنه لم يقن نظرية  
لسيميوطيقا القول الروائى ، كما فعل بعض النقاد فيما بعد .

لقد ازدهرت مدارس سيميوطيقا الأشكال القصصية فى  
أمريكا Dundes وفى الاتحاد السوفيتى Meletinsky  
متجاوزة التطبيق الميكانيكى لنظرية «بروب» ولم تلتحق  
المدرسة الفرنسية بهذا النقد إلا منذ عهد قريب ، مع أعمال «جرىماس»  
و «كرتيس» (٦٥)

ويقوم النقد الموجه لتطبيق نظرية «بروب» على أساس أن التطبيق  
أخذ أداة «بروب» التى كانت تخص القصة الشعبية وطبقها على أشكال  
معقدة من الإبداع القصصى . وبعد ظهور نظرية مستويى القصص -  
السطحي والعميق - انهم بروب بأنه لا يهتم إلا بالمستوى السطحي .

ومن هنا أظهر السيميوطيقون أن القصة شبكة من العلاقات  
الإيحائية والسياقية أو الرأسية والأفقية Paradigmatique  
syntagmatique التى تنظم البنيات القصصية. كما أظهروا أن  
الوظائف الاحدى وثلاثين التى استخلصها «بروب» مأخوذة على  
المستوى السياقى البحث . كما أظهر «ليفى - سترانس» أن البرجماتية تسود  
دراسة «بروب» وأنه يجب إظهار البنية العميقة للوصول إلى تحليل حقيقى  
للنص ، ويعنى البنية المنظمة للنصوص والخفية وراء الظواهر السطحية  
التي درسها «بروب» (٦٦) .

لا نستطيع أن ندخل هنا فى تفصيلات تأثير نظرية المستويين فى تحليل  
القصة . بل نكتفى بمثال واحد لتلقى ضوءا على نوع الممارسة التى تجرى فى  
هذا المجال. وإذا أخذنا بطل قصة من القصص فى اللحظة التى يخرج فيها  
هذا البطل منتصرا من صراع حاسم ، وجدنا أنه البطل المنتصر من وجهة  
نظر الأداء Performance ، ولكن من وجهة نظر  
القدرة Compétence ، أى الماضى الذى نكون فيه  
منذ طفولته ومن خلال الخبرات المختلفة ، ليس هذا البطل الذى انتصر  
سوى ذكرى وتراث لهذا الماضى . ومن هنا نرى الفرق بين الجملة  
والقول ، وإذا كانت الجملة منعزلة فالقول ذاكرة من حيث اطراده  
(٦٧)

وهنا ، كما فى مجالات أخرى من الفكر السيميوطيقى ، نجد بداية  
لامعة عند باختين . لقد أشرنا فى مقدمتنا إلى الدور الذى لعبه هذا العالم  
السوفيتى (٦٢) فى نقد «الشكلىين الروس» من الداخل - قال  
«مدفيدف» Medvedev من مجموعة باختين :

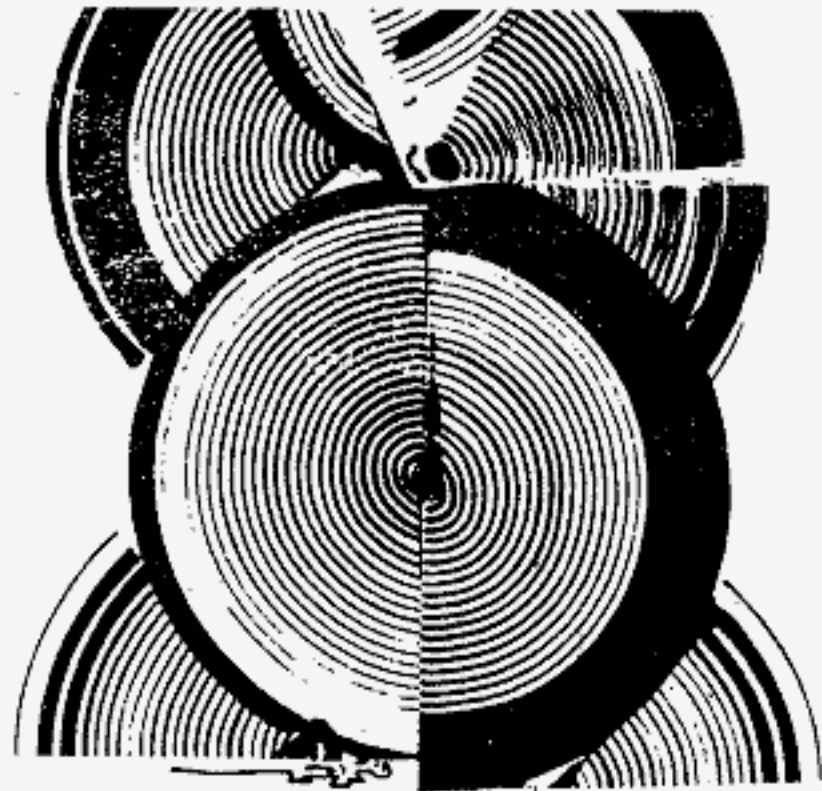
«يجب على كل علم شاب - والنظرية الأدبية الماركسية شابة - أن  
يحترم العدو الجيد أكثر من الصديق السيئ ... إن العلم الأدبى الماركسى  
والمنهج الشكلى يلتقيان ويتعارضان على «أساس أكثر المشاكل»  
عصرية - مشكلة الخصوصية (خصوصية النص الأدبى)» (٦٣) .

لقد كانت مجموعة باختين تطرح مشكلة النص الأدبى على أنه جزء  
من الأنظمة الدالة وكانت تعارض الشكلىين الروس فى محاولتهم للتوحيد  
بين «معنى واحد ووعى واحد» ولقد طرحوا فى مقابل هذا مبدأ مؤداه  
أن العلم الأدبى جزء من علم الأيدولوجية وكان هذا يتطلب إقامة نظرية  
جديدة لدراسة الجدل بين البعد النفسى والأيدولوجى ، بين الخاص  
والعام فى وعى الأديب الخالق . وهذا هو معنى تجديد نظرية الأدب  
الذى أجراه باختين .

أما القول القصصى أو الرواية ، عند باختين ، فهو المكان الذى تلتقى  
فيه مستويات متنوعة من اللغة ، فيما يسميه «تعدد الأساليب» ، و  
«تعدد اللغات» و «تعدد الأصوات» : ومن هذه الزاوية لابد لدارس  
الأدب من أن يجدد «نمذجة» للأقوال التى تتكون منها الرواية ، من  
مثل :

(١) القصص المباشر ، الأدبى .

(٢) التحول للأشكال المختلفة للقصص الشفهى التقليدى أو القصة  
المباشرة .



## ٢ - سيمبوتيقا الثقافة :

إن النظرة السيمبوتيقية لا تعزل العمل الفني ، بل تعتبره نظاما دالا لا يتفصل عن وحدة ثقافية ، تجمع بين أنظمة دالة مختلفة ، ذات علامات لها بنيتها الخاصة وطابعها الخاص . ودراسة الثقافة من المجالات الأساسية للسيمبوتيقا في البلاد الاشتراكية ، ومركز هذه الدراسات معهد «تارتو» الذي يشرف عليه «لوتمان»

ويقول «لوتمان» و «أفانوف» وآخرون ، في مقالة من «أبحاث عالمية» ، عنوانها «افتراضات من أجل نظرة سيمبوتيقية للثقافات» : «إن الثقافة تفترض وحدة أنظمة دالة كثيرة مميزة في ذاتها ، ذلك لأن لبنيتها منظمة بطريقة مستقلة» (٦٨) . وهكذا نرى أن سيمبوتيقا الثقافة هي علم العلاقات الوظيفية التي تربط بين أنظمة مختلفة دالة .

ورغم أن هذا العلم مازال في بداياته ، إلا أنه وصل مبكرا إلى بعض الانجازات في طريق تحديد موضوعه ..

ويحدد علماء «تارتو» مفهوم «الثقافة» انطلاقا من تعارضه مع مفهوم «الحضارة» ، فالثقافة تنظم داخليا ، أصليا ، بينما الحضارة مصطنعة . ويوجد بين الثقافة واللا ثقافة علاقة جدلية ، بين دائرة خارجية (اللاثقافة) ودائرة داخلية (الثقافة) . وإذا كانت الدائرة الخارجية تتميز بالقوضى Le cheos فإن الدائرة الداخلية تتميزها النظام ، أي تتكون من معيار أو نظام للثقافة . ويقول علماء «تارتو»

«إن بعض ما يربط بين الثقافة والحضارة و «القوضى» يرجع إلى أن الثقافة تغرب باستمرار - لصالح نقيضها - من بعض العناصر (المستعملة) ، فتحولها إلى (كليشيات) نوظف في (اللاثقافة) وهكذا تنطوي الثقافة نفسها على زيادة في الخلل Entropie تواجه غاية التنظيم» (٦٩) ومن هذه الزاوية يمكن القول : إن كل ثقافة لها «لا ثقافتها» الخاصة .

ومن الحق أن النص له علاقا المعقدة مع النظام الشفري للثقافة كنظام شامل . ومن هنا يمكن أن تقدم الرسالة نفسها باعتبارها نصا ، أو جانبا من نص واحد ، أو مجموعة من النصوص ، مما يعني أن الرسالة يمكن أن تعرض على أكثر من مستوى . وهكذا فإننا يمكن أن نعتبر «قصص بلكين» التي كتبها بوشكين بمثابة نص ، أو مجموعة من النصوص ، أو جانبا من نص واحد هو «القصة الروسية للثلاثينات القرن الثامن عشر» . ويميز لوتمان ، في دراسة أخرى له ، بين النص

الثابت Invariant والنصوص التي تكونه ، فإذا أخذنا ، مثلا ، لوحة للرسام الفرنسي (ديلاكروا) وقصيدة للشاعر الإنجليزي (بايرون) وسيمفونية للموسيقار الفرنسي «برليوز» لاحظنا أنها نصوص من النصوص المكونة لنص ثابت هو الرومانسية الأوربية . (٧٠) .

ومن المهم أن نلاحظ أن مفهوم النص ، هنا ، يستخدم معنى سيمبوتيقى بحث ، فيشير إلى رسائل اللغة الطبيعية ، أوكل حامل لدلالة شاملة (نصية) ، أو طقس ، أو عمل فنى ، أو قطعة موسيقية ، بشرط أن يكون له ، من حيث هو نص ، وظيفة معروفة . (٧١) . ومادامت المهمة الأساسية هي تكوين «نمذجة» للثقافات ، انطلاقا من العلاقة بين النص والوظيفة فالنص هو الرسالة التي تكونها قواعد توليدية محددة ، داخل ثقافة من الثقافات .

ورغم هذه المحاولات القيمة لاتزال السيمبوتيقا في أول خطواتها . ولكنها تبحث عن طريقها عبر التجارب الشجاعة والممارسة المخلصة . ومن الجدير بالذكر أن تؤكد أنها لم تتحول ، بعد ، إلى فلسفة ، كما حدث مع «البنائية» ، ولكنها مازالت محتفظة بالطابع العلمى للبحث عن الحقيقة ، عبر إعداد صبور للمفاهيم الاجرائية .

ولذلك فهي محاولة لفهم اللغات التي نحونا ، بواسطة تحليل العلامة المدالة في هذه اللغات ، الغامضة في أحوال كثيرة ، كما وصفها بوشكين ، عندما طرح سؤاله عن الحياة ، في ليلة أرق ، قائلا :

«أريد أن أفهمك

أبحث فيك عن معنى ...

أعلم لغتك الغامضة ...»

ومن الممكن أن تنتهى إلى ما أنتهى إليه لوتمان (٧٢) عندما أكد أن المقصود من السيمبوتيقا هو أعمق فهم ممكن لاكتساب الحقيقة ، وللحياة بشكل أوسع . ولقد شعرت المدارس النقدية المتوالية بهذا الفهم ، عندما وصفت الشعر الكلاسيكى بأنه «لغة الآلهة» ، ووصفت الشعر الرومانسى على أنه «لغة القلب» . أما الواقعية فهي ، وإن غيرت مضمون الاستعارة ، لاتزال محتفظة بنفس الخاصية ، حيث يصبح الفن لغة الحياة ، التي يتحدث فيها الواقع عن نفسه ، إذ بدون الشعر - كما يقول مايكوفسكى :

يتلوى الشارع صامتا

ليس لديه شئ ليصرخ ، ولا شئ كى يقول .

## ● هوامش

(١) دراسات أدبية .

Paul VALERY, Eludes Littéraires, Gallimard, Paris 1958, p. 428.

(٢) مايكوفسكى ، أشعار وكتابات نثرية . Elsa TRIOLET, Maiakowski,

vers et proses, segniers, Paris 1957, pp. 27-47.

- (١٩) نظرية في السيميوطيقا . U. ECO, A Theory of Semiotics, p. 9.
- (٢٠) مفاتيح السيميولوجية . Jeanne MARTINET, clefs pour la sémiologie, Seghers, Paris 1973, 1975, p. 18.
- (٢١) نفس المرجع Ibid. p. 12.
- (٢٢) دروس F. de SAUSSURE, Cours..., p. 27.
- (٢٣) نفس المرجع Ibid.
- (٢٤) مفاتيح J. MARTINET, Clefs..., pp. 15 et suiv.
- (٢٥) U. ECO, A Theory of Semiotics, pp. 32-33.
- (٢٦) G. MOUNIN, Introduction, p. 78.
- (٢٧) مفهوم الشفرة في اللغويات . G. MOUNIN, «La notion de code en linguistique», in Introduction, pp. 77-86.
- (٢٨) دراسات في اللغويات التطبيقية . P. GUIRAUD, Etudes de linguistique appliquée, pp. 37-38 - in MOUNIN, P. 82.
- (٢٩) الرياضة ووصف مستوى المضمون والتعبير . MOREAU, Mathématiques et description des plans du contenu et de l'expression, in MOUNIN, P. 84.
- (٣٠) مقدمة G. MOUNIN, Introduction..., p. 86.
- (٣١) نفس المرجع Ibid.
- (٣٢) البنية الغائبة . U. ECO, La structure absente, p. 14.
- (٣٣) «ما السيميولوجية؟» أبحاث عالمية في ضوء الماركسية ، عدد خاص عن السيميوطيقا . Y.S. STEPANON «qu'est ce que la sémiotique?» in Recherches Internationales, à la lumière du marxisme, 81-4- 1974.
- (٣٤) الماركسية وفلسفة اللغة ، مقدمة جاكسون . M. BAKHTINE, «Le marxisme et la philosophie du langage, préface R. JAKOBSON. Minuit, Paris 1977, p. 8.
- (٣٥) التحليل السيمي : شروط السيميوطيقا العلمية . J.U. COQUET and J. KRISTEVA, «Sémanalyse: Conditions d'une Sémiotique Scientifique» in Semiotica, 1972, t. 8, pax. 4.
- (٣٦) تناقضات سيميولوجية . G. SZEPPE & V. VOICT, «Alternatives Sémiologiques», in Recherches Internationales, p. 74, 81-4- 1974.
- (٣٧) الماركسية وفلسفة اللغة . M. BAKHTINE, 1e Marxisme..., p. 46.
- (٣٨) البنية الغائبة . U. ECO, La structure absente, p. 13.
- (٣٩) عن مبادئ تصنيف نصوص الثقافة . S. ZOLKIEWSKI, «Des principes de classement des textes de culture», in Semiotica, 18, 2, p. 4.
- (٤٠) M. BAKHTINE, le marxisme..., pp. 87-88 et suiv.
- (٤١) J. MARTINET, Clefs... p. 54.
- U. ECO, la structure absente, p. 13.

- (٣) نظرية الأدب ، مقدمة لنصوص الشكليات الروس . Tzvetan TODOROV, Théorie de la littérature, préface aux textes des formalistes Russes. Seuil, Paris 1965, p. 21.
- (٤) مقدمة «جوليا كريستيفا» لكتاب «نظرية ديوتيفسكي الأدبية» . Mikhaïl BAKHTINE, Poétique de Dostolevsky, préface de Julia Kristeva, Seuil, Paris 1970, pp. 7- 8.
- (٥) الأيديولوجية البنائية . Henri LEFEBVRE, l'idéologie structuraliste, Anthropos, Paris 1971, pp. 24-25.
- (٦) البنية الغائبة . Umberto ECO, La structure absente, Mercure de France, Paris 1972, p. 11.
- (٧) دروس في اللغويات العامة . Ferdinand de SAUSSURE, Cours de linguistique Générale, payot, Paris 1975., p. 33.
- (٨) كتابات مختارة . Charles S. PIERCE, Selected Writings, p. 98.
- (٩) السيميولوجية . Paul GUIRAUD La Sémiologie, PUF, Paris 1971, p. 6.
- (١٠) مبادئ السيميولوجية . Roland BARTHES, «Eléments de Sémiologie in Communications 4, 1964.
- (١١) نظريات الرمز . T. TODOROV, Théories du Symbole, Seuil, Paris 1977.
- علم المعنى . J. KRISTEVA, Recherches pour une Sémanalyse, Seuil, Paris 1962.
- علم أصول القواعد النحوية . J. DERRIDA, De La grammatologie, Minuit, Paris 1976.
- التحليل السيمي : شروط السيميوطيقا العلمية . J. KRISTEVA and J.U. COQUET : «Sémanalyse». Conditions d'une Sémiotique scientifique; in Semiotica, 1975, 5, 4.
- (١٢) ابن سينا ، «المعجزة» ، في كتاب الشفاء ، الجزء الأول ص ١-٦ . A. RACHID, Raison et métaphore selon Raymond Lulle, t. I, p. 394.
- العقل والاستمارة عند رامون لول . (رسالة غير منشورة)
- (١٣) علم الاجتماع وعلم الانسان . Marcel MAUSS, Sociologie et anthropologie, Introduction de Claude LEVY STRAUSS. PUF, Paris 1950, p. XXX.
- يقول «ماوس» إن الأفكار اللاشعورية تغدو عمالة دائما حتى في السحر ، وفي الدين ، وفي اللغة .
- (١٤) مبادئ السيميولوجية . R. BARTHES, «Elements»... p. 196.
- (١٥) مقدمة للسيميولوجية . Georges MOUNIN, Introduction à la Sémiologie, ed. Minuit, Paris 1970, p. 196.
- (١٦) نظرية في السيميوطيقا . Umberto ECO, A Theory of Semiotics
- (١٧) نفس المرجع Ibid. p. 4.
- Bloomington. London 1971, p. 3.
- (١٨) البنية الغائبة . U. ECO, La structure absente, p. 13.



حتى الفسيولوجي للمؤلف ، سواء في الحقيقة الواضحة التي يعبر عنها العمل ، أو في المواقف الأيديولوجية ، أو الاقتصادية ، أو الاجتماعية ، أو الثقافية في ظرف من الظروف. ويقود ذلك كله المنظر إلى أن يعالج العملية التطورية للفن كتتابع لتحولات شكلية ، أو يقوده إلى تجاهل العملية التطورية (كما يفعل بعض مدارس علم الجبال النفس المعاصرة) أو يفهم المنظر العملية التطورية للفن كانعكاس سلبي لعملية خارجية مستقلة عن الفن .

إن النظرة السيميولوجية ، وحدها ، هي التي تسمح للمنظرين بأن يتعرفوا على الوجود المستقل لبنية الفن ، في ديناميتها الجوهرية ، وأن يفهموا تحدها كحركة أصلية ، في علاقة ذات جدل واسع مع تجدد مجالات الثقافة الأخرى .

في Maria CORTI ص ١٦ .

(٦٠) مقالات في السيميوطيقا الشعرية .

A. J. GREIMAS & al. Essais de sémiotique poétique, Larousse, Paris 1972.

Ibid p. 10

(٦١) نفس المرجع .

(٦٢) كان باختين متخصصا في دراسة الأدب الفرنسي وتدرسه في الاتحاد السوفيتي . وتعتبر دراسته عن فن مرابيه من أعظم الكتب في هذا الموضوع . وتخصص باختين في نظرية القصة ودراسة «نظرية الأدب عند دوستوفسكي» بوجه خاص . ولكنه لم يشتهر في الاتحاد السوفيتي في فترة انتصار المنهج السيميولوجي الميكانيكي السائد في الفترة الستالينية . ومع ذلك فقد استمر يعمل ، بلا توقف ، رغم ملاحقه من مضايقات في ممارسة أبحاثه وتدرسه ، بل في إلقاء المحاضرات العامة ، عندما تكلم في معهد موسكو للأدب العالمي في ١٩٤٠ و ١٩٤١ . ولكن الغرب عرفه في الستينيات فأخذ يعرف أكثر وأكثر في بلده ، بعد ما سمى «بالانفراج» ، حيث تصاعد الاهتمام بالأعمال التي كتبت عن فن دوستوفسكي ، فطبعت أعمال باختين كلها ، وأعادته له الشهرة التي كان قد فقدتها من قبل . وتوجد هذه المعلومات في مقدمات كتب باختين المترجمة إلى الفرنسية والمطبوعة في فرنسا . من مثل - Préface à la poétique de Dostoïevski

(٦٣) مقدمة نظرية الأدب عند دوستوفسكي . J. KRISTEVA, P. 8

(٦٤) الجاليات ونظرية الرواية

vi. BAKHTINE, Esthétique et théorie du roman, Gallimard, Paris 1978, p. 88.

J. COURTES, Introduction à la sémiotique que narrative et discursive, Préface GREIMAS Hachette, Paris 1976, p. 5

Ibid, p. 6 (٦٦) نفس المرجع .

Ibid, p. 7 (٦٧) نفس المرجع .

(٦٨) أطروحات من أجل دراسة سيميوطيقية للثقافات .

V.V. IVANOV, I.M. LOTMAN & al., «Thèses pour l'étude sémiotiques des cultures», in Rech. Intern., No. 81-4 — 1974.

Ibid. (٦٩) المرجع السابق .

(٧٠) بنية النص الفني .

I. LOTMAN, La structure du texte artistique, p. 51.

V.V. IVANOV Theses...» pp. 130-1 (٧١)

I LOTMAN, La structure... p. 31. (٧٢)

Y.S. STEPANOV, «qu'est-ce que le sémiologie?» Rech. Intern., p. 35. (١٢)

J. DERRIDA, De la grammatologie, 24. علم أصول القواعد النحوية . (١٣)

(١٤) كتابات في اللغويات العامة .

R. JAKOBSON, Essais de linguistique générale, Minuit, Paris 1963, v. 1, p. 162.

(١٥) معنى المعنى .

OGDEN & RICHARDS, The Meaning of Meaning in J. MARTINET, Clefs, p. 73.

(١٦) مبادئ علم الدلالة .

ULLMANN, The principles of Semantics in J. MARTINET, clef, p. 32.

SZEPE & VOIGT, «Alternatives...» in Rech. Intern., pp. 14-15. (١٧)

(١٨) مقدمة لعلم الرمز

T. TODOROV, «Introduction à la symbolique», Poétique 11, 1972, p. 279.

ويقول تودوروف في كتاب آخر : «إن مفهوم الفرق بين العلامة والرمز على أساس من السببية تقليديا استمر قائما منذ أفلاطون إلى سوسير ، وقد فسره بالتفصيل وكلمان الإسكندري (Clement d'Alexandrie) والقديس أوغست (Saint Augustin) الرمزية والتفسير .

Symbolisme et Interprétation seuil, Paris 1978, p. 16

J. MARTINET, Clefs... p. 56. (١٩)

G. MOUNIN, Introduction... p. 14. (٢٠)

M. BAKHATINE, Marxisme... p. 100. (٢١)

(٢٢) في العلاقة بين الأول والثاني في أنظمة الاتصال المتداخلة

Iouri LOTMAN, «Du rapport primaire/secondaire dans les systèmes modelants de communication» in Recherches Internationales No. 81-4 4 — 1974, p. 41.

(٢٣) بنية النص الفني .

I. LOTMAN, La structure du texte artistique, Gallimard, Paris 1973.

Ibid. (٢٤) نفس المرجع

(٢٥) «شاعرية القواعد وقواعد الشعر» في أ قضايا في علم الشعر .

R. JAKOBSON, «Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie» in Huit questions de poétique, seuil, Paris 1977, pp. 89-107.

(٢٦) السيميوطيقا وعلم الجاليات السيميائية .

I. LOTMAN, Sémiotique et esthétique du cinéma, ed. Sociales, Paris 1977, pp. 13-14.

Ibid. (٢٧) نفس المرجع .

(٢٨) مقدمة إلى السيميوطيقا الأدبية .

Maria CORTI, An Introduction to Literary Semiotics, London 1978, p. 10.

(٢٩) قال ميكرافسكي : «بدون توجه سيميولوجي ، سوف يميل المنظر غالبا إلى النظر إلى العمل الفني باعتباره تركيبا شكليا خالصا ، أو انعكاسا مباشرا للتكوين السيكولوجي أو

# دائرة المعاجم مكتبة لبنان - بيروت

مؤسسة أكاديمية تعنى باللغة العربية في كافة ميادين المعرفة

يعمل ويساهم بدائرة المعاجم ، تأليفًا وتحقيقًا وتحريرًا ، صفوة من العلماء العرب والبريطانيين ، مثل :

الدكّانة والأستاذة : أحمد الخطيب ، مجدي وهبة ، ألبير مطلق ، عبد الحميد بونس ، إسفير صبال بركات ، كامل المهندس ، وهدي رزق ، يوسف حني ، حسن الكرعي ، مصطفى هني ، رها نصر ، إبراهيم الوهب ، هارث الفاروقي ، أحمد زكي بدوي ، عدنان عابدين ، اللواتي شفيق عصمت ، العقيد أنطوان الدراج ، جورج عبد المسيح ، محمد العدناني ، نبيه غطاس ، يوسف رضا ، مارك هيلبي ، آرثر غورمان ، بروني ويلكوك ، تيريسا ريكارد ، كاتي كيلباتريك ، آن كاتريدج ، اندرو سيفنت ، وغيرهم ..

● أصدرت دائرة المعاجم أكثر من ١٠٠ معجم ، غير ٥٠ معجمًا قيد الإعداد والطبع والمعاجم كلها موثقة ، وتساهم ما تقره المجامع اللغوية العربية من مصطلحات.

● دعوة مفتوحة إلى كل مؤلف لديه معجم يرغب في نشره لدى دائرة المعاجم - مكتبة لبنان

بعض منشورات دائرة المعاجم بمكتبة لبنان :

الأبير مطلق الشراي ، أحمد شفيق الخطيب ، معجم الشراي في مصطلحات العلوم الزراعية .. انكليزي - عربي .  
هارث سليمان الفاروقي : المعجم القانوني .. انكليزي - عربي .  
سموحي فوز العادة : معجم الدبلوماسية والشؤون الدولية انكليزي - فرنسي - عربي .  
حسن سعيد الكرعي : قاموس المنار .. انكليزي - عربي .  
محمد العدناني : معجم الأخطاء الشائعة في اللغة العربية المعاصرة .. انكليزي - عربي .  
نبيه غطاس : قاموس المصطلحات الاقتصادية انكليزي - عربي .  
مصطفى هني : معجم المصطلحات الاقتصادية والتجارية فرنسي - انكليزي - عربي .  
ألبير مطلق : معجم ألفاظ حرفة صيد السمك في الساحل اللبناني .

د. مجدي وهبة ، وهدي رزق غالي : معجم المبادئ السياسية الحديثة انكليزي - فرنسي - عربي .  
د. مجدي وهبة : معجم مصطلحات الأدب .. انكليزي - فرنسي - عربي .  
د. مجدي وهبة ، كامل المهندس : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب .  
د. عبد الحميد بونس : قاموس الفولكلور .. عربي - عربي .  
أحمد شفيق الخطيب : معجم المصطلحات العلمية والفنية والهندسية .. انكليزي - عربي .  
أحمد شفيق الخطيب : معجم مصطلحات البترول والصناعة النفطية .. انكليزي - عربي .  
يوسف حني : قاموس حني الطبي .. انكليزي - عربي .  
أحمد زكي بدوي : معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية .. انكليزي - فرنسي - عربي .

مركز مكتبة ودار نشر أبو الهول

التوزيع ٣ شارع شواربي - الدور الثالث - ت ٧٤٤٦١٦ القاهرة بمصر

# سيمولوجيا اللغة

تأليف : إميل بنفست  
ترجمة : سيزا قاسم

يجب أن نبذل السيمولوجيا جهداً عظيماً حتى نأخذ خمس حروف مجازاً . « ٢ »

دي سوسير

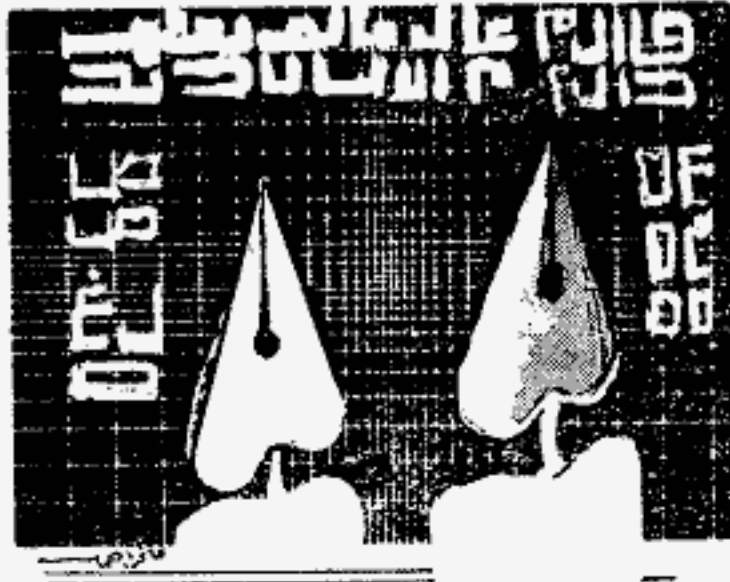
منذ أن أدرك بيرس Peirce وسوسير Saussure - وهما عالمان عبقريان يقفان على طرفي نقيض ، وإن عمل كلاهما في نفس الفترة الزمنية دون معرفة أى منهما للآخر<sup>(١)</sup> - إمكانية قيام علم للعلامات ، ومنذ أن بدأ في تأسيسه ، ظهرت مشكلة جسيمة لم تبلور بعد في شكل محدد ، وذلك لأنها لم تطرح بوضوح وسط خضم الفوضى التي تسود مجال دراسة العلامات ، وهذه المشكلة هي : ما موضع اللغة بين نظم العلامات ؟

مركز تحقيق كيمياء علوم إيسدي

العلامات ، أو حتى إلى مجموعة ذات خصائص ثابتة ، فبينما تنتمي معظم الكلمات إلى مجموعة الرموز فإن بعضها ينتمي إلى مجموعة المؤشرات مثل أسماء الإشارة . وبناء على ذلك فإن بيرس يصنف أسماء الإشارة ضمن الإيماءات التي تقابلها في المعنى ، أى ضمن إيماءات الإشارة . ولم يلتفت بيرس إلى أن الإيماء ذات دلالة عالمية ، بينما يدخل اسم الإشارة في إطار نظام معين من العلامات الشفاهية هو اللغة ، وبالذات في إطار نظام فرعي معين من اللغة هو اللغة القومية . ومن جانب آخر يمكن للكلمة الواحدة أن تلعب دور عدد من العلامات مثل العلامة الصفة Qualisign أو العلامة المفردة Sinsign أو العلامة النمط<sup>(٢)</sup> Legisign . وفي الواقع فإننا لا نرى القيمة العملية لهذه التفرقة ولا كيف يمكن أن تساعد عالم اللغة على بناء سيمولوجيا اللغة كنظام . إن الصعوبة التي تواجه من يحاول تطبيق مفاهيم بيرس - بخلاف تقسيمه الثلاثي المعروف الذي يظل إطاراً بالغ العمومية - هي أن بيرس يضع العلامة كأساس للعالم بأسره ، إذ إن العلامة هي نقطة الانطلاق التي يبنى عليها تعريف كل عنصر على حدة ، وهي - أيضاً - المبدأ الذي يحكم تفسير مجموعات العناصر ، سواء كانت هذه المجموعات مجردة أو ملموسة . إن الإنسان ، فيما يراه بيرس ، علامة في كليته ، وفكره أيضاً علامة<sup>(٣)</sup> ، وكذلك مشاعره<sup>(٤)</sup> ، ولكن هذه العلامات - في نهاية المطاف - لا تحيل إلا إلى علامات أخرى ، فكيف يمكن أن تحيل إلى

لقد استعار بيرس مصطلح Semeiotic من التسمية التي أطلقها جون لوك على العلم الخاص بالعلامات والدلالات المنبثق عن المنطق ، والذي كان لوك ينظر إليه باعتباره علم اللغة ، وأنفق بيرس حياته في تطوير هذا المفهوم . ويشهد الكم الهائل من ملاحظات بيرس على الجهد العنيد الذي بذله في تحليل المفاهيم الخاصة بالمنطق والرياضة والفيزياء في إطار السيمبوتيقا . ولقد امتد سعيه ليشمل المفاهيم الخاصة بعلم النفس والأديان . واستغرق تأمل بيرس وبخه في الموضوع حياته كلها . واستعان في سعيه هذا بجهاز عقلي من التعريفات - أخذ يزداد تعقيداً مع مرور الزمن - يهدف إلى تصنيف الواقع والمدرك والمعاش في مجموعات مختلفة من العلامات . ولكي يتوصل بيرس إلى هذا «الجبر الكوفي للعلاقات»<sup>(٥)</sup> . قسم العلامات إلى ثلاث مجموعات : الأيقونات Icones والمؤشرات Indexes والرموز Symbols . وقد يكون هذا التقسيم الذي يمكن في أساس المعيار المنطقي الهائل الذي بناه بيرس ، هو الشيء الوحيد المتبني منه .

أما فيما يتعلق باللغة فلم يعرب بيرس عن شيء محدد أو مفصل . فإنه يرى أن اللغة موجودة في كل مكان وفي لا مكان في آن واحد . وإن كان بيرس قد أبدى اهتماماً في بعض الأحيان باللغة ، فإنه لم يأبه بالطريقة التي تؤدي اللغة بها وظيفتها . إن اللغة بالنسبة إليه لا تتعدى كونها كلمات ، والكلمات هي علامات غير أنها لا تنتمي إلى فئة خاصة من



شيء ليس علامة في حد ذاته ؟ هل نستطيع أن نجد نقطة ثابتة نستطيع أن نرسي فيها العلاقة الأولى للعلامة ؟ إن المعار السيميولوجي الذي أنشأه بيرس يتجاوز تعريفه . فلا بد أن يقبل النظام الاختلاف بين العلامة والمداول عليه حتى لا يلغى مفهوم العلامة نفسه في عملية تكاثر تمتد إلى ما لا نهاية ، ولا بد أيضاً أن تحتوى العلامة في نظام من العلامات ، فهذا هو منبع الدلالة نفسها وشرط قيامها . ويظهر مما سبق - وعلى عكس ما يدعيه بيرس - أن العلامات في جملتها لا تعمل بنفس الطريقة ، ولا تنتمي إلى نظام واحد . ولذلك فلا بد من تطوير أنظمة مختلفة من العلامات ، ومن تحديد نوعية العلاقة التي تقوم بينها ، فقد تكون هذه العلاقة علاقة تعارض أو علاقة تقابل .

ويظهر سوسير في هذا المقام في الموقف المقابل لبيرس سواء أكان ذلك في المنهج أو في التطبيق ، ذلك لأن التأمل عند سوسير ينطلق من اللغة نفسها ، ويتخذ اللغة - ولا شيء سوى اللغة - مادة لدراسته . فاللغة تدرس اللغة في ذاتها ولذاتها . ومن هنا تقع على عاتق عالم اللغة مهام ثلاث :

الأولى : هي وصف جميع اللغات المعروفة سياقياً وتزامنياً .

والثانية : هي استكناه القوانين العامة التي تحكم جميع اللغات .

والثالثة : هي تحديد مجال علم اللغة نفسه وتعريفه<sup>(٨)</sup> .

ولم يأت أحد إلى الغربة الكامنة وراء هذا المظهر المتعقل للبرنامج ، فإن هذه الغربة هي التي تعطيه قوته وجبراًته في نفس الوقت . إن المهمة الثالثة التي يسندها علم اللغة إلى نفسه هي أن يعرف نفسه . وهذه المهمة إذا أردنا أن نفهمها في شمولها تحتوى المهمتين الأوليين وتكاد تلغيها . إذ كيف يستطيع علم اللغة أن يقرر حدوده وأن يعرف نفسه إلا من خلال تحديد مادته الخاصة - وهي اللغة وتعريفها ؟ ولكن هل يستطيع علم اللغة أن يفي بالمهمتين الأخريين - اللتين وضعنا في المرتبة الأولى والثانية من التنفيذ - وهما وصف اللغات وتأريخها ؟ كيف يستطيع « علم اللغة » أن يبحث عن القوى الدائمة والعالمية التي تتحكم في جميع اللغات ، وأن يستكنه القوانين العامة التي تجمع بين كل الظواهر الخاصة في التاريخ ؟ كيف يستطيع علم اللغة أن يقوم بهذه المهام إن لم يتم - بداية - تعريف قدراته وإمكانياته ، وبالتالي قدرة العلم على إدراك طبيعة هذا الكيان الذي نسميه « اللغة » وسماته الخاصة المميزة . إن كل شيء يتوقف على هذا الشرط ، ولا يستطيع علم اللغة أن يقوم بمهمة من هذه المهام مستقلة عن الأخرى ، أو أن يتكفل بإحداها على أتم وجه إن لم يدرك بوعي تام الخصوصية التي تميز اللغة عن غيرها من المواد التي تدرسها العلوم . ويمكن اعتبار هذا الإدراك الواعي المنطلق الأساس الذي يسبق أية خطوات عملية أو معرفية لعلم اللغة . إذ إن المهمة الثالثة ، وهي مهمة التعريف وتحديد المجال ، تتفوق على المهمتين الأخريين ، فلا تقوم على فرضية إتمامها ، بل تفرض على علم اللغة أن يتجاوز حدود المهمتين الأوليين إلى الدرجة التي تجعل اكتناها مشروطاً باكتناها كعلم . هنا تكمن الجدة التي يتميز بها برنامج سوسير . وتوضح قراءة المحاضرات في علم اللغة - بكل - تأكيد - أن سوسير يرى أن علم اللغة لا يمكن أن ينشأ إلا من خلال تعريفه لنفسه عن طريق اكتشاف مادته .

وينطلق كل شيء من السؤال التالي : « ما هي المادة الشاملة والملموسة لعلم اللغة ؟ »<sup>(٩)</sup> ولقد كانت الخطوة الأولى تهدف إلى هدم الإجابات السابقة على هذا السؤال : « حينما نظرنا فإننا لا نجد في أي مجال المادة الشاملة لعلم اللغة<sup>(١٠)</sup> » وبعد أن مهد سوسير الطريق على هذا النحو ، وضع الخطوة الأولى لمنهجه : لا بد من الفصل بين اللغة واللسان . لماذا ؟ فلنتأمل السطور التي تحتوى المفاهيم الجوهرية التي قدمها سوسير : « إذا اتخذنا اللسان في جملة فإننا نجد متعدد الأشكال غير متجانس . فاللسان ينتمي إلى عدد من المجالات المختلفة في آن واحد : فينتهي إلى المجال الفيزيقي والفزيولوجي والنفسى . كما أنه ينتمي إلى المجال الفردي والجماعي . ولذلك يصعب تصنيفه ضمن أي من المقولات الكلية التي تندرج تحتها الظواهر الإنسانية ، إذ يستحيل استكناه وحدته . أما بالنسبة للغة فالأمر يختلف تماماً ، فاللغة تمثل وحدة في ذاتها وتمثل أيضاً مبدأ من مبادئ التصنيف . وعندما نعطي اللغة محل الصدارة بين الظواهر اللسانية فإننا ندخل نظاماً طبيعياً على مجموعة من الظواهر لا تخضع من تلقاء نفسها لأي نوع من التصنيف »<sup>(١١)</sup>

وكان شغل سوسير الشاغل هو اكتشاف مبدأ الوحدة الذي يهيمن على تعدد الظواهر التي تسود خبرتنا باللسان . فلا يتأتى أن تصنف الظواهر اللسانية ضمن الظواهر الإنسانية إلا من خلال هذا المبدأ وحده . ويوفر اختزال اللسان في اللغة الشرط المزودج الذي يسمح بفرض اللغة كمبدأ للوحدة من جانب ، ومن ثم يسمح بإفصاح مجال لغة بين الظواهر الإنسانية . وإذا أدخلنا في مجال دراستنا مبدأ الوحدة ومبدأ التصنيف فإننا ندخل مفهومين يؤسسان - بدورهما - السيميولوجيا .

وهذان المفهومان ضروريان لتأسيس علم اللغة كعلم : فإننا لا يمكن أن ننشأ علم يكون متشككاً في طبيعة مادته . مزدوداً في نوعية المجال الذي تنتمي إليه . ولكن بالإضافة إلى السعي وراء مزيد من الدقة والصرامة في البحث ، فإن القضية تتعلق هنا بالمكانة الخاصة التي تشغلها مجموعة الظواهر الإنسانية .

وهنا - أيضاً - لم يلاحظ أحد الجدة التي تتميز بها خطوات سوسير في البحث العلمي ، فإن القضية ليست أن نقرر ما إذا كان علم اللغة أقرب إلى علم النفس أو إلى علم الاجتماع ، ولا أن نقس له مكاناً بين الفروع المعرفية القائمة ، ولكن القضية يجب أن تطرح على مستوى



الإنسانية والاجتماعية . ويحدد سوسير - على هذا النحو - مجال العلامة . ولكن هذا المجال يحتوي ، بالإضافة إلى اللغة ، أنظمة مماثلة لنظام اللغة . وبذكر سوسير بعض هذه الأنظمة . والصفة المشتركة لهذه الأنظمة هي أنها أنظمة من العلامات غير أن اللغة هي « أهم هذه الأنظمة » ولكن ما وجه هذه الأهمية ؟ هل يرجع إلى أن اللغة تشغل حيزا أكبر في الحياة الاجتماعية من أى نظام آخر ؟

وإذا كان فكر سوسير يتميز بالوضوح فيما يتعلق بعلاقة اللغة بأنظمة العلامات الأخرى فإنه أقل وضوحا بالنسبة للعلاقة التي تربط بين علم اللغة والسيمولوجيا ، وهى العلم الخاص بأنظمة العلامات . ففى رأى سوسير لابد لعلم اللغة أن يرتبط بالسيمولوجيا . وتدخل هذه - بدورها - فى إطار علم النفس الاجتماعى ، وبالتالي علم النفس العام . بيد أن السيمولوجيا لم تتكون بعد كعلم ، ولابد من الانتظار حتى تنشأ وتتناول « دراسة حياة العلامات فى قلب الحياة الاجتماعية » . وبذلك نستطيع أن نتعرف على ماهية العلامة وعلى طبيعة القوانين التي تحكمها . إن سوسير فى الحقيقة يحيل تعريف العلامة إلى علم لم ينشأ بعد ، ولكنه يكتفى بتقديم أداة يستخدمها علم اللغة لتشكيل سيمولوجيته الخاصة . وهذه الأداة هي العلامة اللغوية : « إننا نرى أن المشكلة اللغوية هي مشكلة سيمولوجية قبل كل شئ ... وتستمد كل أبحاثنا دلالتها من هذه الحقيقة الهامة »<sup>(١٦)</sup> .

إن المبدأ الذى يربط بين علم اللغة والسيمولوجيا هو أن العلامة اللغوية « اعتبارية » . وهذا المبدأ هو أساس علم اللغة . ومن ثم نستطيع أن نقول بصورة عامة إن المادة الأساسية التي تتناولها السيمولوجيا هي « مجموعة الأنظمة التي تقوم على اعتبارية العلامة »<sup>(١٧)</sup> . ويترتب على ذلك أن اللغة تحتل مكان الصدارة بين أنظمة التعبير جملة .

« ويمكن القول ... إن العلامات التي تتميز بالاعتبارية المطلقة تحقق - أكثر من غيرها - العملية السيمولوجية ، ولهذا السبب فإن اللغة ، وهى أكثر الأنظمة التعبيرية تعقيدا وانتشارا ، هي أكثرها تمثيلا للعملية السيمولوجية . ومن هذا المنطلق يمكن أن تصبح اللغة النموذج العام لكل السيمولوجيات بالرغم من أنها نظام خاص فحسب »<sup>(١٨)</sup> .

ويظهر مما سبق أن سوسير فى حين أنه يعرب بوضوح عن ضرورة ارتباط علم اللغة بالسيمولوجيا فإنه يمتنع عن تعريف طبيعة العلاقة التي تربط بينهما ، فيما عدا مبدأ اعتبارية العلامة الذى يهيمن على مجموع الأنظمة التعبيرية وفى مقدمتها اللغة . إن السيمولوجيا - كعلم للعلامات - عند سوسير لا تتعدى كونها رؤية مستقبلية ، تتشكل فى خطوطها العريضة على شاكلة علم اللغة .

أما عن الأنظمة التي تنتمى إلى السيمولوجيا - بالإضافة إلى اللغة - فإن سوسير يقتصر على ذكرها ، دون أن يحاول حصرها فى قائمة - إذ لا يقدم أى معيار يصلح لتحديد طبيعتها : « الكتابة ، أيجدية الصم والبكم ، الطقوس الرمزية ، أشكال التحية ، الإشارات الحربية إلخ ... »<sup>(١٩)</sup> وفى موضع آخر من محاضراته - فى علم اللغة - يقترح إمكانية اعتبار الطقوس والعادات إلخ ... علامات<sup>(٢٠)</sup> .

مغاير تماما ، ومن خلال مصطلحات جديدة كل الجدة ، تولد مفاهيمها الخاصة . إن علم اللغة ينتمى فى الحقيقة إلى علم لم ينشأ بعد ، علم يتناول الأنظمة الأخرى المشابهة داخل مجموعة الظواهر الإنسانية . هذا العلم هو السيمولوجيا ويجب علينا أن نذكر الصفحة التي تصف هذه العلاقة وتحددتها :

« إن اللغة نظام من العلامات تعبر عن أفكار . ومن هنا يمكن مقارنتها بالكتابة وبأيجدية الصم والبكم وبالطقوس الرمزية وبأشكال التحية والإشارات الحربية إلخ ... ولكنها أكثر أهمية من كل هذه الأنظمة .

ويمكن - إذن - أن نتصور نشأة علم يدرس حياة العلامات وسط الحياة الاجتماعية . وسوف يكون هذا العلم جزءا من علم النفس الاجتماعى ، وبالتالي من علم النفس العام ، وسنطلق على هذا العلم اسم السيمولوجيا (من الكلمة اليونانية Semeion أى العلامة) . وسوف يكشف لنا هذا العلم كينونة العلامات ، وأيضا القوانين التي تحكمها ، ولكن لما كان هذا العلم لم ينشأ بعد ، فإننا لا نستطيع أن نتبأ بكيفية تطوره . ولكن لابد من ظهوره : مكانه محدد سلفا ، وليس علم اللغة سوى جزء من هذا العلم العام ، وستطبق القوانين التي تكشفها السيمولوجيا - بلا جدال - على علم اللغة ، وبالتالي سيحدد علم اللغة نفسه مرتبطا بمجال محدد المعالم فى مجموع الظواهر الإنسانية .

ويقع على عاتق عالم النفس مهمة تحديد الموضع الصحيح الذى تحتله السيمولوجيا<sup>(٢١)</sup> . أما بالنسبة لعالم اللغة فمهمته تحديد الخصائص التي تجعل من علم اللغة نظاما خاصا وسط مجموع الظواهر السيمولوجية . وسنعالج هذه القضية فى موضع لاحق . ولكن يجدر بنا هنا أن نلاحظ شيئا : إذا كنا نستطيع أن نخصص مكانا محدد لعلم اللغة بين العلوم . فهذا يرجع قبل كل شئ إلى إلحاقها بالسيمولوجيا<sup>(٢٢)</sup> ونرجى التعليق الطويل الذى نستحقه هذه الصفحة إلى المناقشة التي ستقدمها فيما بعد . ونكتفى - هنا - بإبراز السمات الجوهرية للسيمولوجيا كما تصورها سوسير ، بل كما تلمسها قبل أن يتعرض لها فى محاضراته بمدة طويلة<sup>(٢٣)</sup> .

تظهر اللغة فى شتى صورها فى شكل ثنائى : فإذا كانت اللغة مؤسسة اجتماعية ، فإن الفرد هو الذى يستخدمها ويمارسها . هذا من جانب ، ومن جانب آخر ، إذا كانت تظهر فى شكل حديث يتميز بالاستمرارية فإنها تتكون من وحدات مستقلة ثابتة . هذا لأن اللغة - فى الواقع - مستقلة عن العمليات السمعية - الصوتية التي تنتج الكلام ، فاللغة هي عبارة « عن نظام من العلامات تستند أساسا وقبل كل شئ على الاتحاد بين المعنى والصورة الصوتية . ويتميز هذان الوجهان للعلامة (أى المعنى والصورة) بكونهما نفسيين »<sup>(٢٤)</sup> فمن أين إذن تستمد اللغة وحدتها ؟ وما المبدأ الذى يحكم توظيفها ؟ إنها تستمد من خاصيتها السيموطيقية . ويمكن استخلاص طبيعتها من هذه الخاصية ، كما يمكن ربطها بمجموعة من الأنظمة تشاركها نفس الطبيعة .

ويعتبر سوسير - مخالفا فى ذلك بيرس - أن العلامة مفهوم لغوى قبل كل شئ ، ولكنه يمكن أن يتسع ليشمل أنواعا مختلفة من الظواهر

إن السمة التي تتسم بها شق الأنظمة ، والتي تمثل المعيار الذي يجعلها تدخل في نطاق السيميولوجيا ، هي قدرتها على الدلالة أو مدلوليتها Signifiante ، وتكونها من وحدات دلالية أو «علامات» . ويجب علينا - الآن - أن نصنف خصائص الأنظمة المميزة .

إن النظام السيميولوجي يتميز بالخصائص التالية :

- ١ - كيفية تأدية الوظيفة .
- ٢ - مجال صلاحيته .
- ٣ - طبيعة علاماته وعددها .
- ٤ - نوعية توظيفه .

أما كيفية التأدية للوظيفة فإنها الطريقة التي يعمل بها النظام ، ولا سيما الحاسة (البصر ، السمع ، إلخ...) التي يخاطبها ، وأما مجال الصلاحية فإنه المجال الذي يفرض النظام نفسه فيه بحيث يتحتم التعرف عليه واتباعه ، وأما طبيعة العلامات وعددها فهي رهن الشروط السالفة الذكر . وفيما يتعلق بنوعية التوظيف فإن العلاقة هي التي تربط بين العلامات وتمنح كل علامة وظيفة فارقة Distinctive أو مستقلة عن الأخريات .

فلنختبر هذا التعريف على نظام من الأنظمة التي تنتمي إلى المستوى الأول ، وليكن نظام إشارات المرور الضوئية المستخدمة في الطرق :

- إن كيفية تأدية الوظيفة هي كيفية بصرية ، تكون - عامة - في النهار وفي الهواء الطلق .
- إن مجال الصلاحية هو تنقل العربات على الطريق .
- وتتمثل علامات النظام في التعارض اللوني بين الأخضر والأحمر أو في بعض الأحيان تصاحب هذا التعارض مرحلة وسيطة يشير إليها اللون الأصفر وتمثل مرحلة (انتقال) ، ولذا نجد أن هذا النظام نظام ثنائي .
- إن نوعية التوظيف هي علاقة تعاقب (ولا تكون أبدا علاقة تزامن) بين الأخضر والأحمر . وتعني : طريق مفتوح / طريق مغلق ، أو في صيغة الأمر أو إصدار التعليمات : أعب / قف .

وقد يتجاوز النظام حدود مجال الصلاحية الذي يعمل فيه ، أو يتحول من مجاله الأصلي إلى مجال آخر ، فيطبق على الملاحة النهرية ، أو يستخدم في تنظيم مرور السفن في القنوات ومداخل الموانئ ، أو تنظم حركة الطائرات في ممرات المطارات إلخ... غير أن هذا يتجاوز أو التحويل لا يتم إلا في مجال الصلاحية ، دون أن يمتد إلى الشروط الثلاثة الأخرى التي تبقى ثابتة فيظل التعارض اللوني قائما كما هو ، وحاملا لنفس الدلالة . ولا ينبغي تغيير طبيعة العلامة سوى لضرورة تملها ظروف طارئة إلى أن تزول هذه الظروف<sup>(٢١)</sup> .

إن الخصائص التي يجمعها التعريف السابق تندرج تحت مجموعتين ، فالمجموعة الأولى الخاصة بكيفية التأدية ومجال الصلاحية تشكل الشروط الخارجية الإمبريقية للنظام . أما المجموعة الثانية التي

وإذا أردنا أن نلتقط خيط هذه المشكلة الهامة حيث تركها سوسير ، فلا بد من مجهود أولي في التصنيف ، وهذا من أجل تطوير التحليل وإرساء أسس السيميولوجيا .

إننا لن نتعرض هنا لمشكلة الكتابة ، حيث أننا نعتقد أن هذه القضية الهامة تتطلب معالجة منفردة . هل الطقوس الرمزية وأشكال التحية أنظمة مستقلة ؟ هل يمكن أن نضعها في نفس مرتبة اللغة ؟ إن العلاقة السيميولوجية لا تقوم في الطقوس الرمزية وأشكال التحية إلا من خلال القول : «الأسطورة» التي تصاحب الطقوس و«البروتوكول» الذي ينظم أشكال التحية . فهذه العلامات تفترض وجود اللغة التي تنتجها وتفسرها لكي تتولد وتشكل في صورة نظام . فهذه العلامات هي من نوعية مختلفة عن اللغة ، وتخضع لنظام هرمي عام لا بد من تحديده . ويمكن أن نستشف مما سبق أن مادة السيميولوجيا هي العلاقات بين الأنظمة المختلفة بالإضافة إلى العلامات التي تكون هذه الأنظمة .

وقد آن لنا أن نترك العموميات وأن نتعرض للمشكلة الجوهرية التي تتمركز حولها السيميولوجيا ، وهي موضع اللغة بين أنظمة العلامات . ويجدر بنا - بدلا - أن نوضح مفهوم العلامة وقيمتها داخل المجموعات التي يمكن دراستها فيها ، إذ إننا لا نستطيع أن نرسي قواعد النظرية دون القيام بذلك . ونعتقد أن هذه الدراسة لا بد أن تبدأ بالأنظمة غير اللغوية .

- ٢ -

إن دور العلامة هو التمثيل ، أن تحمل محل شيء آخر ، أن تستدعي هذا الشيء باعتبارها بديلا عنه . ويفترض أي تعريف أكثر دقة - يتكفل بالفرقة بين الأنواع المختلفة من العلامات - تأملا حول مبدأ علم للعلامات ، حول السيميولوجيا ، ويفترض - أيضا - سعيًا نحو تشكيل هذا العلم . وإذا - تأملنا سلوكنا أو ملابسات الحياة الفكرية والاجتماعية أو ملابسات العلاقات ، أو ملابسات الإنتاج والتبادل ، لاحظنا أننا نستخدم مجموعة من نظم العلامات معا ، في كل لحظة من لحظات حياتنا : إننا نستخدم أولا - وقبل كل شيء - علامات اللغة ، وهي التي يبدأ اكتسابها مع نشوء الحياة الواعية ، ثم علامات الكتابة ، ثم علامات التحية والتعرف على الآخر والتجمع بكل أشكالها وتسلسلها الهرمي ، ثم العلامات التي تنظم المرور ، والعلامات الخارجية التي تشير إلى الظروف الاجتماعية ، والعلامات النقدية ، التي تشير إلى القيم والمؤشرات في الحياة الاقتصادية ، وعلامات العبادات والشعائر والعقائد ، وعلامات الفن بكل أشكالها وتنوعها (الموسيقى ، التصوير والفنون التشكيلية) ، ويبدو - بجلاء ، وبدون تجاوز لحدود الملاحظة الإمبريقية - أن حياتنا بأسرها محصورة داخل شبكات من العلامات تشكلنا إلى الدرجة التي تجعل إلغاء علامة يُخلُّ بتوازن المجتمع والفرد معا . ويبدو كأن هذه العلامات تتوالد وتتكاثر بفضل ضرورة داخلية تتجاوز - فيما يظهر - مع ضرورة نابعة من نظامنا العقلي . ومن ثم فما هو المبدأ - والأمور على هذا النحو - الذي يجب علينا أن ندخله على كل هذه التشكيلات التي تتكون بها العلامات لكي نُنظمها ونحدد المجموعات المختلفة ؟



تشمل الخاصيتين الأخريين المتعلقة بالعلامات ونوعية التوظيف ، فإنها تشكل الشروط الداخلية للنظام أو شروطه السيميوطيقية . وتقبل الخاصيتان الأوليان بعض التنويعات أو التكييفات ، أما الخاصيتان الثانية فتظلان ثابتتين . ويمثل هذا الشكل البنائي النسق المقتن للنظام الثنائي الذي نجده في أساليب الانتخاب التي تجري مثلا من خلال استخدام كرات بيضاء أو سوداء ، أو من خلال الوقوف أو الجلوس إلخ .. وفي كل المناسبات التي يمكن أن تكون البدائل فيها معبرا عنها (ولكنها ليست كذلك) من خلال ألفاظ لغوية مثل : نعم / لا .

ونستطيع الآن أن نستخلص مما سبق مبدئين يحكمان العلاقات بين الأنظمة السيميولوجية المختلفة .

ويمكن أن نطلق على المبدأ الأول مصطلح مبدأ عدم الترادف Non-redonance بين الأنظمة ولا يوجد تراكب بين الأنظمة السيميولوجية ، إذ لا نستطيع أن نقول نفس الشيء بالكلمة أو بالنغم ، إذ تختلف الكلمة عن النغم من حيث هما نظامان يقومان على أسس مختلفة .

وقد يعنى ذلك أنه لا يمكن أن يحل واحد من نظامين سيميوطيقيين من نمطين مختلفين محل الآخر ، ففي الحالة المذكورة تتميز الكلمة والنغم بسمية مشتركة ، هي إنتاج الصوت ومخاطبة السمع - غير أن هذا التشابه بين النظامين لا يلغى الاختلاف الذي يظهر بين طبيعة وحداتها الخاصة ونوعية أدائها لوظيفتها - كما سنوضح فيما بعد . ويرجع سبب عدم وجود الترادف في عالم العلامات إلى استحالة تبديل نظام بآخر ، يختلف عنه في أسسه ، لأن الإنسان لا يملك عددا من الأنظمة المختلفة تحمل نفس العلاقة الدلالية .

ونستطيع في مقابل ذلك - أن نبذل بين الأبجدية الكتابية وأبجدية بريل Braille أو مورس Morse أو التي يستخدمها الصم والبكم ، ويرجع ذلك إلى أنها جميعا أنظمة ذات أساس مشترك مبني على مبدأ الأبجدية العام : إذ الحرف الواحد يساوي صوتا واحدا .

وستطيع أن نستخلص مبدأ ثانيا ، ينتج عن المبدأ الأول ويكمّله : ومؤدى هذا المبدأ الثاني أنه إذا انتمت علامة واحدة إلى نظامين مختلفين فإن هذا لا يعنى أن هناك ترادفا بين النظامين أو تكرارا ، فالكيان المادى للعلامة ليس له قيمة ، إذ تكن القيمة في الاختلاف الوطني للعلامة : إن اللون الأحمر الذي يسمي إلى نظام إشارات المرور لا يمت بصلة إلى اللون الأحمر الذي يظهر في العلم الفرنسي الثلاثي الألوان : أزرق - أبيض - أحمر ، ولا يمت اللون الأبيض الذي يظهر في هذا العلم بصلة إلى اللون الأبيض الذي يشير إلى الحداد في الصين . إذ نعرف قيمة العلامة فقط ، من خلال إدخالها في النظام الذي تسمى إليه . ومن هنا لا توجد علامة يمكن أن تعبر حدود الأنظمة المختلفة .

هل لنا أن نستنتج مما سبق - إذن - أن الأنظمة تمثل عوالم مغلقة لا تقوم بينها سوى علاقة تعايش عرضية ؟

إن علينا أن ندخل - عند هذه النقطة من النقاش - إلى ضرورة منهجية جديدة : إذ يجب أن تكون العلاقة التي تربط بين الأنظمة

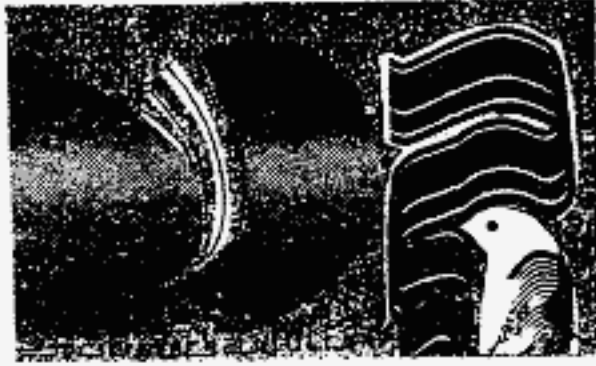
السيميوطيقية ذات طبيعة سيميوطيقية ، ونحدد هذه العلاقة فاعلية الوسط الثقافي المشترك الذي ينتج ويغذى - بطرق متغيرة - جميع الأنظمة الخاصة به . إلا أن هذه العلاقة علاقة خارجية ولا يستتبعها - بالضرورة - قيام تلاحم أو ترابط بين الأنظمة المختلفة . وهناك شرط آخر : إذ يجب علينا أن نحدد ما إذا كان من الممكن أن يفسر نظام سيميوطيق نفسه بنفسه ، أو ما إذا كان يستمد تفسيره من نظام سيميوطيق آخر ، ومن ثم يمكن أن ننظر إلى العلاقة التي تقوم بين الأنظمة على أنها علاقة بين نظام مفسر ونظام مفسر . وهذه العلاقة هي التي نقترحها - على المستوى الأعلى - بين علامات اللغة وعلامات المجتمع : إننا نستطيع أن نفسر علامات المجتمع من خلال علامات اللغة وليس العكس صحيحا . فاللغة - إذن - هي مفسر المجتمع (٢٢) . أما على المستوى الأدنى فإننا نستطيع أن نعتبر الأبجدية الكتابية مفسرا لأبجدية بريل Braille أو مورس Morse . وهذا بفضل اتساع مجال صلاحيتها رغم أن كلا من الأبجديات الثلاثة قابل لأن يحل محل الآخر .

ونستطيع أن نستنتج مما سبق أن الأنظمة الفرعية داخل المجتمع تفسر أيضا من خلال اللغة . وهذا يبدو منطقيا حيث أن المجتمع يحتويها ، كما أن المجتمع نفسه يُفسر من خلال اللغة . ونلاحظ أن هذه العلاقة غير قابلة للارتداد ، والسبب في ذلك هو أننا لا نستطيع أن نعكس عملية التفسير هذه فاللغة تحتل مكانة خاصة في عالم أنظمة العلامات . ولذا فإذا اتفقنا على الإشارة إلى مجموعة الأنظمة بحرف «ن» (أى ونظام) وإلى اللغة بحرف «ل» سوف يكون التحويل - دائما - في اتجاه «ن» - «ل» ولن يكون أبدا في الاتجاه العكسي . وهذا المبدأ مبدأ عام يحكم الترتيب الهرمي الذي يمكن أن يستخدم في تصنيف الأنظمة السيميوطيقية وفي بناء نظرية سيميولوجية .

ويمكننا - لكي نبرز الاختلافات بين الرتب المختلفة داخل مجموعة الأنظمة السيميوطيقية - أن نتناول من نفس الزاوية نظاما مختلفا تماما عن الأنظمة التي تحدثنا عنها ، وهو النظام الموسيقي . وستظهر لنا الاختلافات ، قبل كل شيء ، في طبيعة العلامات وفي نوعية توظيفها .

إن الموسيقى مكونة من الأصوات التي تكتسب طبيعة موسيقية عندما تسمى تسميات خاصة ، وتصنف تصنيفا خاصا كدرجات موسيقية أو «نوت» Notes . إننا لا نجد في الموسيقى وحدات يمكن مقارنتها - مقارنة تطابق - بالعلامات اللغوية . وتنظم هذه الدرجات الموسيقية داخل إطار تنظيمي هو السلم الموسيقي ، إذ تدخل هذه الدرجات إطار السلم في شكل وحدات مميزة يفصل بعضها عن الآخر ولكن يتحدد عددها بالإطار . وتتسم كل وحدة أو درجة بعدد ثابت من الذبذبات تستغرق وقتا محددًا . إن السلم الموسيقي تحتوى على نفس عدد الدرجات الموسيقية في طبقات مختلفة يحددها عدد الذبذبات في متواليات هندسية ، بينما تظل المسافات ثابتة . وقد تُنتج الأصوات الموسيقية مونوفونيا (أى مفردة) أو بوليفونيا (مجتمعة) ، ولذلك فهي توظف على حدة أو متألقة ، مهما اتسعت المسافات التي تفصل بينها في سلامها المختلفة . ولا حصر لعدد الأصوات التي يمكن لمجموعة من الآلات ، تعزف معا وفي وقت واحد ، أن تنتجها . بل لا يخضع ترتيبها

أو معدل ترددها الصوتي أو نطاق تنسيقها لتحديد أو قيد . فالملمحن ينظم الأصوات في «قوله» الموسيقى بحرية مطلقة ، لأن هذا القول لا يخضع لعرف «نحوي» معين بل يتبع تركيبه الخاص .



إننا نرى - إذن - ما الذي يجعل النظام الموسيقي يدرج بين الأنظمة السميوطيقية ، وما الذي يجعله يختلف عنها ، فالنظام الموسيقي يُنسق منطقاً من المجموعة التي يمثلها السلم الموسيقي ، وهذا بدوره يتكون من الدرجات الموسيقية التي لا تكتسب قيمة تعارضية سوى داخل السلم نفسه . وليس هذا السلم سوى مجموعة تتكرر على طبقات مختلفة ، يحددها النغم Tone الذي يشير إليه المفتاح الموسيقي .

والدرجة الموسيقية هي - إذن - الوحدة الأساسية في النظام الموسيقي . هذه الوحدة هي وحدة متميزة وتعارضية ، ولكنها لا تكتسب قيمتها سوى بدخولها في السلم الموسيقي الذي يحدد جدول الدرجات الموسيقية . هل هذه الوحدة وحدة سميوطيقية ؟ قد تكون كذلك داخل نطاقها الخاص ، إذ إنها تحدد التعارضات في هذا النطاق ، ولكنها لا تمت بصلة لسميوطيقا العلامة اللغوية ، فإننا لا نستطيع أن نحولها إلى وحدات لغوية ، على أي مستوى من المستويات .

وقد نلاحظ تشابهاً آخر بين الموسيقى واللغة ، غير أنه يحمل في طياته اختلافاً عميقاً . إن الموسيقى نظام يعمل على محورين . محور التزامن ومحور التابع ، وقد يرد إلى الذهن أن ثمة تقابلاً بين هذين المحورين والمحورين اللذين تعمل عليهما اللغة ، وهما محور الاستدعاء Paradigmatique ومحور السياق Syntagmatique .

غير أن محور التزامن في الموسيقى يتناقض مع مبدأ الاستدعاء في اللغة فهذا المبدأ الأخير هو - في الواقع - مبدأ الاختيار الذي يستبعد التزامن داخل المقطع اللغوي الواحد ، ومن جانب آخر لا يطابق محور التابع في الموسيقى محور السياق في اللغة ، حيث أن التابع في الموسيقى يتلاءم مع تزامن الأصوات ، وهذا التزامن لا يخضع لأي قيود سواء كان ذلك في التألف بين الأصوات المفردة أو مجموعات الأصوات أو في استبعاد هذه الأصوات . ولذلك فإن التكوين الموسيقي الذي يتبع عن التوافق Harmonie والطباق Contrepoint لا يتوفر للغة ، حيث يخضع محور الاستدعاء ومحور السياق - على السواء - لأحكام محددة ، مثل قواعد التوافق والاختيار والتواتر الخ .. وتترتب - على هذه القواعد - ظواهر التردد والتوقع الإحصائي من جانب ، وإمكانية إنتاج أقوال تفهم من جانب آخر . ولا يتعلق الفرق بين اللغة والموسيقى على نظام موسيقي معين ، أو على السلم الموسيقي المختار ، فبدخل فيه نظام الاثنى عشر صوتاً المتسلسل Dodécaphonie كما بدخل فيه النظام الدياتوني Diatonie

ولنتفكر - الآن - إلى مجال آخر ، هو مجال الفنون التي يطلق عليها «الفنون التشكيلية» ، وهو مجال لا حد له ، غير أننا نكتفي - هنا - بالبحث عما إذا كانت هناك بعض التشابهات أو الاختلافات التي تلقى ضوءاً على سميولوجيا اللغة . ونصطدم - في هذا المجال - منذ الوهلة الأولى - بصعوبة مبدئية : هل توجد سمة أساسية مشتركة بين كل هذه الفنون سوى مفهوم مبهم هو مفهوم «التشكيل» Le Plastique هل توجد وحدة شكلية يمكن تحديدها على أنها الوحدة التي تدخل في تكوين كل هذه الفنون أو في أحدها ؟ ولكن ما وحدة التصوير والرسم ؟ هل هي الشكل أم الخط أم اللون ؟ وهل هذا السؤال - إذا طرحناه بهذا الشكل - له معنى ؟

وقد آن لنا أن نضع الشروط التي تمثل الحد الأدنى للمقارنة بين أنظمة من رتب مختلفة . إذ لا بد لكل نظام سميوطيقي - يقوم على العلامات أن يحتوي :

١ - قائمة محددة من العلامات

٢ - قواعد للتنسيق تتحكم في تشكيل هذه العلامات

٣ - بغض النظر عن طبيعة المقولات التي ينتجها النظام وعدد هذه المقولات .

وإذا نظرنا إلى الفنون التشكيلية في جملتها فلا يبدو أن أيّاً منها يحاكي هذا النموذج . وقد نجد - على الأكثر - أن عملاً ما ، لفنان معين ، يقترب من هذا النموذج ، وفي هذه الحالة لا يتعلق الأمر بشروط عامة وثابتة ، ولكن يظل في حدود خاصية فردية ، مما يخرجنا من نطاق اللغة كنظام عام .

ويظهر - مما سبق - أن مفهوم «الوحدة» يحتل مكانة الصدارة في الإشكالية التي نحن بصدد حلها<sup>(١٣)</sup> ، وأن أية نظرية جادة لن تشكل - إذا أسقطت أو تفادت قضية الوحدة . إذ إن كل نظام دال لا بد من أن يُعرف من الطريقة التي يُنتج بها الدلالة ، ومثل هذا النظام يجب أن يحدد الوحدات التي يستخدمها ، لكي ينتج «المعنى» ، وأن يحدد أيضاً نوعية «المعنى» المنتج .

ونستطيع القول إجمالاً : إننا إذا اعتبرنا الموسيقى «لغة» فإنها لغة تملك «تركيباً» ولكنها لا تملك سميوطيقاً . ويوضح هذا التباين بين اللغة والموسيقى سمة إيجابية وضرورية تتميز بها سميولوجية اللغة وهي سمة يجب أن نأخذها في الاعتبار .



وهكذا نواجه سؤالين :

١ - هل يمكن اختزال جميع الأنظمة السميوطيقية في وحدات ؟

٢ - هل هذه الوحدات - داخل الأنظمة التي توجد فيها - تمثل

علامات ؟

ولابد من اعتبار الوحدة والعلامة خاصيتين متميزتين فبينما تكون العلامة بالضرورة وحدة فقد لا تكون الوحدة علامة . ونحن واقفون - على أقل تقدير - من هذا القول : إن اللغة مكونة من وحدات وهذه الوحدات هي علامات . ولكن ماذا عن الأنظمة السميوطيقية الأخرى ؟

ونتناول بادئ ذي بدء الطريقة التي تؤدي بها الأنظمة المسماة جمالية - أنظمة الصوت والصورة - وظيفتها ، عامدين أن نترك - جانباً - وظيفتها الجمالية . إن « اللغة » الموسيقية تتكون من تألفات ومتتاليات من الأصوات ، مترابطة بطرق مختلفة ، إن الوحدة الأولية في هذا النظام هي الصوت ، والصوت ليس علامة ؛ فيمكن التعرف على كل صوت داخل بنية السلم الموسيقي الذي ينتمي إليه ، ولكن ما من صوت من هذه الأصوات يحمل دلالة . ونرى في هذا مثالا نغنيا لوحداً ليست علامات ، فإنها لا تشير إلى شيء إذ إنها مجرد درجات في سلم حُدِّد مداه اعتبارياً . ونستطيع أن نقول - هنا - إننا عثرنا على مبدأ للتمييز : إن الأنظمة المبنية على وحدات تنقسم إلى أنظمة ذات وحدات دالة ، وأنظمة ذات وحدات غير دالة ، ونضع اللغة في النوع الأول ، أما الموسيقى فننتمي إلى النوع الثاني<sup>(٢١)</sup> .

ونطرح قضية وجود الوحدات نفسها للمناقشة بالنسبة للفنون التشكيلية ( التصوير والرسم والنحت ) ذات الصور الثابتة أو المتحركة .

ما طبيعة هذه الوحدات ؟ إذا تعلق الأمر بالألوان فعلى أن نعرف أنها تشكل سلماً يمكن تخصيص درجاته الأساسية من خلال تسمينها . إنها تُعَيَّن ويشار إليها ، ولكنها لا تشير إلى شيء خارجها ، ولا توحي بشيء ثابت معروف أو محدد . إذ يختار الفنان الألوان ويخلطها ويصوغها كيف شاء على اللوحة ، ولا تتشكل هذه الألوان تشكيلاً نهائياً سوى داخل التكوين نفسه . وتكتسب « دلالة » ، من حيث التقنية ، من خلال الاختيار والتنسيق . إن الفنان يخلق سميوطيقاً خاصة به ويؤسس تعارضاته في خطوط يفضي عليها الدلالة من خلال تسيقها . ولا يتسلم الفنان قائمة من العلامات جاهزة مسبقاً ، أو معترفاً بها ، ولا يقوم بتأسيس قائمة . فاللون - هذه المادة الخام - يشتمل على تشكيلة لا نهائية من الفوارق الدقيقة المتدرجة غير أنها لا تجد مقابلاً بين « العلامات » اللغوية .

أما بالنسبة للفنون الشكيلية فإنها تنتمي إلى مستوى آخر هو مستوى التمثيل ، حيث يتألف الخط واللون والحركة ، وتدخل في مجموعات تحكمها ضرورات خاصة . إن هذه الأنظمة أنظمة متميزة ، ذات تعقيدات جمة ، لا تتحدد وحداتها إلا بتطور سميولوجيا لا تزال في مرحلة التكوين . ويجب أن نكتشف العلاقات الدالة في « اللغة الفنية » داخل العمل الفني نفسه . فالفن ليس سوى عمل معين يعث فيه الفنان بمحض

حديثه تعارضات وقفاً ، يتحكم فيها تحكما مطلقاً ، دون أن ينتظر « إجابة » أو يحاول أن يلقي تناقضات . فالشيء الوحيد الذي يقع على عاتقه هو التعبير عن رؤية تخضع لمعايير - واعية أو غير واعية - يجسدها العمل ، ويصبح - في جملته - شاهداً عليها .

ونستطيع أن نفرق بين الأنظمة التي يطبع الكاتب الدلالة عليها ، والأنظمة التي تعبر فيها - عن الدلالة - الوحدات الأولية منفردة بمعزل عن العلاقات التي يمكن أن تدخل فيها . ونستخلص الدلالة في الأنظمة الأولى من العلاقات التي تنظم عالماً مغلقاً ، أما في الأنظمة الثانية فإنها ملازمة للعلامات نفسها ، فالدلالة في الفن لا تحيل أبداً إلى عُرف ، يستقبله أطراف الحوار المعنية بطريقة ماثلة<sup>(٢٢)</sup> . ويتجنى الكشف - في كل مرة - عن عناصر هذه الدلالة ، إذ لا نهاية لها من حيث العدد كما أنها ذات طبيعة تلقائية . ولذلك فلا بد من إعادة اكتشافها في كل عمل على حدة ومن ثم فإنها لا تصلح لكي تثبت في منظومة . أما الدلالة في اللغة فإنها على عكس ذلك تماماً ، فهي الدلالة المحض التي تؤسس إمكان التبادل والاتصال . وبناءً على ذلك فإنها تشكل إمكان قيام الحضارة نفسها .

ومع ذلك فإن المقارنة بين أداء مؤلف لموسيقى وإنتاج آخر لقول لغوي تظل مقارنة ممكنة ، من خلال استخدام بعض الاستعارات ، فيصح الكلام عن « قول » موسيقي ، يقسم إلى « جمل » مستقلة ، تفصلها « فواصل » أو « وقفات » وتميز هذه الأقوال « موتيفات » يمكن التعرف عليها . وقد نبحت في الفنون التشكيلية عن مبادئ عامة « للصرف » أو « التركيب النحوي »<sup>(٢٣)</sup> ولكن شيئاً يفرض نفسه بكل تأكيد ، وهو أن سميولوجيا اللون أو الصوت أو الشكل ، لا يعبر عنها من خلال اللون أو الصوت أو الشكل إذ لا بد لكل نظام غير لغوي من أن يوصف بواسطة اللغة ، فلا يمكن أن يوجد إلا من خلال سميولوجيا اللغة ، وداخل هذه السميولوجيا .

ولا يغير من الوضع أن تكون اللغة - هنا - أداة ، وليست موضوعاً للتحليل ، فهذا الوضع هو الذي يحكم جميع العلاقات السميوطيقية ؛ فاللغة هي المفسر بالنسبة لكل الأنظمة الأخرى ، سواء كانت لغوية أو غير لغوية .

ونود - هنا - أن نوضح طبيعة العلاقات بين الأنظمة السميوطيقية وإمكاناتها ، ونقدم ثلاثة أنواع من العلاقات .

أولاً : يمكن أن يولّد نظام نظاماً آخر ، فتولّد اللغة العادية تقعد الاستنباط في المنطق والرياضة ، وتولّد الكتابة العادية كتابة بريل Braille . وتصلح هذه العلاقة التوليدية

Relation D'engendrement  
بين نظامين متغايرين ومتعاصرين ، لها طبيعة مشتركة ، فيبنى النظام الثاني انطلاقاً من النظام الأول لتأدية وظيفة معينة . ويجب أن نفرق بدقة بين العلاقة التوليدية ، والعلاقة الاشتقاقية التي نفترض وجود تطور وتغير تاريخي . فالذي يربط بين الكتابة الهيروغليفية والكتابة الديموطيقية هو علاقة الاشتقاق وليس علاقة التوليد . ويعطينا تاريخ تطور الكتابة نماذج كثيرة لخط علاقة الاشتقاق هذه .

ثانيا : الخط الثاني هو علاقة التماثل

Relation d'Homologie

التي تؤسس علاقة متبادلة بين أجزاء لنظامين سيميوطيقيين . وعلى عكس النظام الأول ، لا تُستقرأ هذه العلاقة من النظام نفسه ، ولكنها تُسقط عليه بفضل بعض الصلات التي تكتشف أو تقام بين نظامين مختلفين . وتختلف طبيعة التماثل ، فقد تكون حدسية أو استدلالية . في الجوهر أو في البنية ، ذهنية أو شعرية وعندما يقول بودلير : « إن الروائح والألوان والأصوات تتجاوب » ، فإن هذه التقابلات التي تُقام بين الروائح والألوان والأصوات لا تخص سوى بودلير نفسه ، إذ إنها تشكل عالمه الشعري ، وتنظم الصور التي تعكس هذا العالم . أما التماثل الذي يقيمه بانوفسكي Panovsky بين العارة القوطية والفكر المدرسي<sup>(١٧)</sup> ، فإنه أكثر ذهنية من هذا الذي يقيمه بودلير . وبلاحظ - كذلك - التماثل بين الكتابة والحركات الشعرية في الصين . وقد تكتشف بنيتان غويثان لتركيبتين مختلفتين تماثلات ذات نطاق محدود أو منسج . إن الأمر يترتب على الطريقة التي يُحدد بها النظامان ، والمعايير التي تستخدم ، والمجالات التي يجري فيها البحث . وقد يستعمل التماثل بين نظامين - طبقا للحالة - إما كمبدأ للتوحيد بينها - فلا يتجاوز استخدامه هنا دورا وظيفيا - وإما لخلق نوع جديد من القيم السيميوطيقية . ولا يحدد شيء صلاحية هذه العلاقة مسبقا ولا يحدد تشعبها شيء .

ثالثا : والخط الثالث من العلاقات بين الأنظمة السيميوطيقية هو

خط علاقة التفسير

Relation d'Interprétation

ونطلق هذا الاسم على العلاقة التي نقيمها بين نظام مفسر ونظام مفسر . إن هذه العلاقة هي العلاقة المحورية بالنسبة للغة وتفرق بين الأنظمة المختلفة ، فتقسمها إلى أنظمة يمكن تحليلها إلى مستويين : مستوى من الوحدات الدالة (مثل المونيم في اللغة) ووحدات غير دالة (مثل الفونيم في اللغة أيضا) وأنظمة لا تحلل إلا إلى مستوى واحد غير دال ، يكتسب دلالة من ربطه بنظام آخر . ومن هنا يمكن أن نقدم - ونبرر في نفس الوقت - المبدأ القائل بأن اللغة هي المفسر الوحيد لجميع الأنظمة السيميوطيقية ، إذ لا يملك نظام آخر « لغة » يستطيع أن يصف ويفسر نفسه من خلالها مطلقا من تقسيماته السيميوطيقية (أي من خلال تحليله إلى علامات) سوى « اللغة » التي تستطيع ، من حيث المبدأ ، أن تصنف وتفسر كل شيء بما فيه نفسها .

ونرى - هنا - كيف تختلف العلاقة السيميولوجية عن أية علاقة أخرى ، خصوصا العلاقة الاجتماعية . وإذا طرحنا السؤال حول وضع اللغة بالنسبة للمجتمع - وهو موضوع أثار الكثير من المناقشات - وحول نوعية ارتباطها ، سنلاحظ أن عالم الاجتماع ، ومن يسلك مسلكه ينظر إلى المسألة من زاوية تباعد كل من المجتمع واللغة وأن اللغة تعمل داخل المجتمع الذي يحتويها ، ولذلك فإن عالم الاجتماع يقرر أن المجتمع هو الكل ، واللغة هي الجزء . بيد أن النظرة السيميولوجية تعكس هذه العلاقة ، لأن اللغة - وحدها - هي التي تسمح بوجود المجتمع ، فاللغة هي التي تجمع البشر معا ، وهي أساس جميع العلاقات التي تؤسس بدورها المجتمع . ويمكن القول - إذن - إن اللغة هي التي تحوي المجتمع<sup>(١٨)</sup> ، ولذلك فإن العلاقة السيميوطيقية ، وهي علاقة التفسير ،

تعكس العلاقة الاجتماعية ، وهي علاقة الاحتواء التي تُموّضع العلاقات الخارجية ، وتشق اللغة والمجتمع على السواء ، بينما تربط علاقة التفسير بينهما وفقا لقدرتهما على تشكيل نفسيهما في نظام سيميوطيقي . ويتحقق من هذا معيار أشرنا إليه آنفا عندما حاولنا تحديد طبيعة العلاقات بين أنظمة سيميوطيقية مختلفة ، ووجدنا أن هذه العلاقات لا بد أن تكون ذات طبيعة سيميوطيقية . ونجد أن علاقة التفسير اللاعكسية التي تجعل اللغة تحتوي الأنظمة الأخرى تخضع لهذا المعيار . تعطينا اللغة النموذج الوحيد لنظام يمكن وصفه بأنه سيميوطيقي في بنيته الشكلية وفي تأديته لوظيفته . فاللغة :

- ١ - تتمثل في القول الذي يحيل إلى موقف ما ، فإذا تكلمنا فإننا نتكلم دائما عن شيء ما .
- ٢ - تتكون - من حيث الشكل - من وحدات مستقلة تمثل كل واحدة منها علامة .
- ٣ - تُنتج اللغة وتُستقبل في إطار قيم إشارية مشتركة بين أعضاء مجتمع واحد .
- ٤ - تمثل اللغة التحقق الوحيد للاتصال بين ذات المتكلم وذات المخاطب .

وتمثل اللغة ، لهذه الأسباب مجتمعة ، التنظيم السيميوطيقي الأمثل ، وتعطينا فكرة واضحة عن وظيفة العلامة ، كما تنفرد بتقديم صورتها المتكاملة . ويترتب على هذا أنها - هي دون غيرها - تستطيع أن تُضفي - وتضفي بالفعل - صفة الأنظمة الدالة على مجموعة أخرى من العلامات . وذلك بأن تعطيها شكلا خاصا ، هو شكل العلاقة التي تميز العلامة نفسها . وتقوم اللغة بدور خاص بالنسبة للأنظمة الأخرى ، فهي تدخل هذه الأنظمة في القالب السيميوطيقي ، إذ لا يمكن تصور هذا الدور خارج نطاق اللغة . فإن طبيعة اللغة الخاصة ، ووظيفتها التصويرية ، وقدرتها الديناميكية ، ودورها في حياة العلاقات تجعل منها النموذج السيميوطيقي الأعلى والبنية التي تشكل الأنظمة الأخرى التي تستق منها هذه الأنظمة سماتها ونوعية فاعليتها .

ولنا أن نتساءل من أين تستمد اللغة هذه الخاصية ؟ هل نستطيع أن نستشف السبب الذي يجعل من اللغة المفسر بالنسبة لكل نظام دال ؟ هل يحدث هذا لأن اللغة أكثر الأنظمة انتشارا ، وأوسعها نطاقا ، وأعمها استخداما وأشملها كفاءة عمليا ؟ إن الأمر على عكس ذلك تماما : إن هذه المكانة البارزة التي تحتلها في مجال التوصيل العملي هي نتيجة وليست سببا لتمييزها بين الأنظمة الدالة . ويرجع هذا التمييز إلى سبب سيميولوجي ، وينكشف لنا هذا السبب عندما ندرك أن اللغة تدل بطريقة خاصة تنفرد بها ، وتختص بها دون غيرها ، طريقة لا تتأثر فيها مع أي نظام آخر . إن اللغة تنهض بدلالة مزدوجة ، ولا نظير لهذا النموذج بين الأنظمة كلها . إن اللغة تجمع بين أسلوبين مختلفين للدلالة وسوف نطلق عليها الأسلوب السيميوطيقي Simiotique من جانب والأسلوب السيميوطيقي Semantique من جانب آخر<sup>(١٩)</sup> .



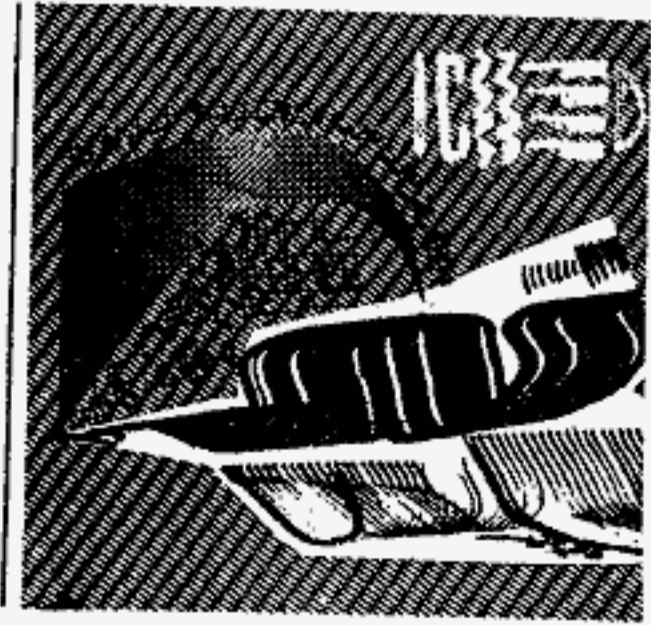
عكس ذلك ، إن المعنى ( « المقصد » l'Intente ) المدرك في كليته هو الذي يتحقق وينقسم إلى « علامات » خاصة هي « الكلمات » . ومن جانب آخر فإن السيمبوتيقا تأخذ في عين الاعتبار - بالضرورة - مجموع الحقائق التي تشير إليها العلامات بينما تظل السيمبوتيقا - من حيث المبدأ - منفصلة ومستقلة تماما عن المشار إليه في الواقع . إن مجال السيمبوتيقا يشاكل عالم القول والحديث .

وما لا شك فيه أننا نواجه هنا مجالين مختلفين من المفاهيم وعالمين ذهنيين متغايرين تماما . ويمكن الاستدلال على ذلك من خلال الاختلاف الذي يفصل بينهما بالنسبة لمعيار الصلاحية الذي يتطلبه كل من هذين العالمين . ففي السيمبوتيقا يجب التعرف على العلامة ، أما في السيمبوتيقا فيجب فهم القول . ونحيل الفرق بين التعرف والفهم إلى ملكتين مختلفتين في الذهن : ملكة إدراك التماثل بين السابق والحالي من جانب ، وملكة إدراك معنى قول جديد من جانب آخر . وكثيرا ما تنقسم الملكتين في بعض الأشكال المرئية لاستخدام اللغة .

إن اللغة هي النظام الوحيد الذي تتحقق دلالاته على المستويين ، بينما لا تملك الأنظمة الأخرى سوى بعد دلالي واحد : إما بعد سيمبوتيقا بلا سيمبوتيقا (مثل التحيات) وإما بعد سيمبوتيقا بلا سيمبوتيقا (مثل أشكال التعبير الفني) . وتكمن ميزة اللغة الكبرى في أنها تشمل دلالة العلامات المفردة ودلالة القول في آن واحد . ومن هنا تستمد قدرتها الفائقة على خلق مستوى ثان من القول ، يمكن من صياغة كلام دال حول الدلالة نفسها . ونجد في هذه الملكة الميتالغوية Metalinguistique أصل علاقة التفسير التي تجعل اللغة قادرة على استيعاب الأنظمة الأخرى .

لقد أرسى سوسير أسس السيميولوجيا اللغوية ، عندما عرّف اللغة على أنها نظام من العلامات . ولكن يظهر لنا - الآن - أن العلامة بالرغم من أنها تطابق الوحدات اللغوية الدالة فهي لا تصلح لتكون المبدأ العام الذي يتحكم في أداء اللغة وظيفتها القولية . وإذا كان سوسير لم يغفل الجملة تماما ، إلا أنها كانت تمثل حجر عثرة بالنسبة إليه ، ولذلك أحالها إلى مجال « الكلام » Le Parole<sup>(٢١)</sup> ولكن هذه الإحالة لا تحل المشكلة . فالواقع أن عالم العلامة عالم مغلق إذ إن الانتقال من العلامة إلى الجملة مستحيل فإنه لا يتم من مجرد التركيب السياقي أو غيره من التراكيب ، فهناك فجوة تفصل بين العلامة والجملة . ولابد من التسليم بأن اللغة تشتمل على مجالين متفصلين ، يتطلب كل منهما مجموعة من المفاهيم الخاصة . أما بالنسبة للمجال الذي أطلقنا عليه اسم السيمبوتيقا فتصلح له نظرية سوسير كنقطة ينطلق منها البحث ، ولكن لابد من النظر إلى مجال السيمبوتيقا على أنه مجال منفصل تماما عنه . ولذلك يتطلب تناوله مجموعة جديدة من المفاهيم والتعريفات .

ومن الغريب أن مفهوم العلامة ، وهو الأداة الذهنية التي خلقت السيميولوجيا ، قد ساهم في تجميدها وأوقعها في مأزق ، فمن جانب لم يكن من الممكن إبعاد مفهوم العلامة دون إلغاء أكثر خصائص اللغة أهمية ، ومن جانب آخر لم يكن من الممكن بسط هذا المفهوم ليشمل القول في جملة دون هدم تعريفها على أنها الوحدة الصغرى المكونة للغة .



أما السيمبوتيقا فإنه يشير إلى أسلوب الدلالة الخاص بالعلامة اللغوية ويجعل منها وحدة مستقلة . وقد نفصل - طبقا لمقتضيات التحليل - بين وجهي العلامة ، وهما الدال والمدلول ، بيد أن العلامة تظل - قبل كل شيء - وحدة لا يمكن تجزئتها من حيث الدلالة نفسها . إن السؤال الوحيد الذي تثيره العلامة لكي نتعرف عليها هو السؤال المتعلق بوجودها ولا يجاب عن هذا السؤال سوى بلا أو نعم . فالوحدات التالية هي علامات : شجرة - أغنية - غسل - عصب - أصفر - على ، أما الوحدات التالية : شجرة - أغنية - غسل - سغل - بعض - أصفر - لعي ، فإنها ليست علامات ، إذ إننا لا نستطيع أن نتعرف عليها . وبعد التعرف المبدئي على العلاقة يمكن مقارنتها بوحدات أخرى لتحديد معالمها ، فقد نقام المقارنة بينها وبين وحدات أخرى قريبة منها في البنية الصوتية مثلا ، فيمكن أن نقارن بين الأزواج التالية : صعد : سعد أو صعد : صعب أو صعد : صدع . ويمكن أن نقام المقارنة من حيث الدلالة ، فيمكن - مثلا - أن نقارن بين : صعد : طلع أو صعد : تسلق أو صعد : ارتفع . وتتركز الدراسة السيمبوتيقية ، بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، حول التعرف على الوحدات المكونة للنظام ، وعلى وصف صفاتها الخاصة ، وعلى اكتشاف المعايير الدقيقة التي تفرق بين علامة وأخرى ، وسوف نكتسب كل علامة ، بفضل هذه الدراسة ، دلالة أكثر خصوصية داخل كوكبة من العلامات أو وسط مجموعة العلامات العريضة . وإذا أخذنا العلامة في ذاتها فإنها تغدو كيانا مستقلا تماما ومساربا لنفسه ، في تعارض مطلق مع العلامات الأخرى ، فتصبح العلامة هي الأساس الدال للغة والمادة الخام التي لا غنى عنها للقول . وتكتسب العلامة صفة الوجود عندما يتعرف عليها مجموع أعضاء مجتمع ما كوحدة دالة توحى بنفس الشيء - جملة - وتستدعي نفس التداعيات ونفس التعارضات . وهذا هو مجال السيمبوتيقا ومعياريها .

وندخلنا السيمبوتيقا مجالا خاصا من الدلالة يولدها « القول » Discours . وتتعلق المشاكل التي تطرح نفسها - هنا - باللغة عندما تستخدم في إنتاج الرسائل . ومن الجدير بالملاحظة أن الرسالة لا تختزل إلى متتالية من العلامات نقوم بالتعرف عليها ، كل على حدة . ذلك لأن إضافة العلامات الواحدة إلى الأخرى لا تنتج إدلالة ، بل ، على

ثانياً : في التحليل غير - اللغوي Translinguistique للنصوص والأعمال من خلال تطوير شرح دلالي ينطلق من سيميوتيقا القول .

وستكون هذه السيميولوجيا جيلا ثانياً ، فتستطيع بأدواتها ومنهجها أن تساهم في تطوير فروع أخرى من السيميولوجيا العامة .

وختاماً فلا بد من تجاوز المفهوم السوسيري للعلامة كوحدة فريدة ترتب عليها بنية اللغة وأدائها لوظيفتها معاً . ويمكن أن يتم هذا التجاوز من خلال مسلكين :

أولاً : في التحليل داخل اللغة Intra - Linguistique نفسها من خلال إدخال بعد جديد للدلالة سميتاه البعد السيميوتيق ، يتعلق بالقول ويختلف عن دلالة الوحدة المفردة ، التي تنسب إلى السيميوتيقا .

## ● هامش

- (١) SEMIOTICA, LA HAYE, MOUTON, I (1969), 1, pp. 1-12 et 2, pp. 127-135.
- (٢) CAHIERS FERDINAND DE SAUSSURE, 15 (1957), p. 19
- (٣) Charles S. Peirce (1839-1914); Ferdinand de Saussure (1857-1913)
- (٤) «إن الجبر الكوني الذي أقترحه بما فيه من مؤشرات ضمنية و ١١ و ١١ ، قابل لأن يوسع حتى يشمل كل شيء . ولذلك فإن نظام الرسم البياني الوجودي يظل أفضل وإن لم يصل إلى درجة الاكتمال الأمثل .»
- (٥) Peirce, Selected Writings, ed. Phillip P. Wiener (Dover Publication, 1958, p. 389).
- (٦) «العلامة - كما تظهر في حد ذاتها - هي أولاً : من طبيعة الظواهر عندما أطلق عليها Qualisign أي العلامة الصفة ، ثانياً : شيء أو حدث مفرد عندما أطلق عليها Sinsign أي العلامة المفردة (حيث أن مقطع Sin هو المقطع الأول من Semel بمعنى مرة واحدة و Simul بمعنى مع Singular بمعنى مفرد إلخ ... ) ثالثاً : من طبيعة الخط العام عندما أصبحها Legisign ويمكن التمثيل لهذه الأنواع من خلال لفظ «كلمة» . فإنا نقول إن «كتاب» كلمة و «باب» كلمة ونعتبر أن مثل هذا الاستخدام من قبيل الـ Legisign أو العلامة الخط ، أما إذا قلنا إن صفحة في كتاب تحتوي على مائتين وخمسين كلمة من بينها ثلاث «كتاب» فإن الكلمة هنا Sinsign أو علامة مفردة وتكون هذه العلامة التي تجسد الخط هي «نسخة» Replica منه .
- (٧) Peirce, op. cit., p. 39.
- (٨) «... إن الكلمة أو العلامة التي يستخدمها الإنسان هي الإنسان نفسه . وبما أن كل فكرة هي علامة وبما أن الحياة ما هي إلا مجرى من الأفكار ، يصبح الإنسان - بالتالي - علامة . وبما أن كل فكرة هي علامة خارجية فإن هذا مؤاده أن الإنسان نفسه علامة خارجية .»
- (٩) Peirce, op. cit., p. 71.
- (١٠) يؤيد كل ما نهتم به في نقوسنا إحساساً ، أي كانت ضلالة هذا الإحساس . وهذا الإحساس هو علامة على الشيء ومحمول عليه .
- (١١) Peirce op. cit. p. 67.
- (١٢) F. de Saussure, Cours de Linguistique Générale, (C. L. G.) 4e ed. p. 21.
- (١٣) C. L. G. p. 23.
- (١٤) C. L. G. p. 24.
- (١٥) C. L. G. p. 25.
- (١٦) هنا سوسير يحيل إلى Ad. Naville في كتابه .
- (١٧) Classification des sciences; 2e ed. p. 104.
- (١٨) C. L. G. p. 33-34.
- (١٩) ظهر المفهوم والمصطلح في ملاحظة مخطوطة لسوسير بتاريخ ١٨٩١ ونشرها R. GODEL في «المصادر المخطوطة» ص ٤٦ .
- (٢٠) C. L. G. p. 32.
- (٢١) C. L. G. p. 34-35.
- (٢٢) C. L. G. p. 100.
- (٢٣) C. L. G. p. 101.
- (٢٤) C. L. G. 25.
- (٢٥) C. L. G. p. 35.
- (٢٦) قد تفرض العوائق المادية (مثل الضباب) وسائل إضافية . فقد تستخدم إشارات صوتية بدلا من الإشارات الضوئية ولكنها وسائل مؤقتة لا تغير الشروط الطبيعية .
- (٢٧) تعالج هذه النقطة بالتفصيل في موضع لاحق .
- (٢٨) استبعدنا من هذه الصفحات عرض النظريات السابقة . حيث أننا نمر هنا عن وجهة نظرنا الخاصة وقد رأينا أنه ليس من المفيد ولا حتى من الممكن أن ننقل هذه الصفحات يمثل هذا العرض . والقارئ المطلع يتلمس بكل تأكيد الفرق الذي يفصل بيننا وبين لويس هلمسلف Louis Hjelmslev على وجه الخصوص حول النقاط الجوهرية في النظرية السيميوتيقية . إنه يعرف ما يطلق عليه Semiotics على أنه تصنيف هرمي يقبل أي من أجزائه المكونة تحليله إلى أبواب تعرف من خلال علاقتها المتبادلة ، بحيث يمكن تحليل هذه الأبواب بدورها إلى مشتقات تعرف من خلال قدرتها على أن تحمل كل منها حمل الأخرى .
- (٢٩) (Prolegomena to a Theory of language, trans. Whitfield «1961», 106).
- (٣٠) ولا يقبل هذا التعريف سوى داخل إطار نظرية اللغة العامة التي وضعها هلمسلف والتي أطلق عليها Glossématique والواقع أن ملاحظات هلمسلف حول موضوع اللغة داخل البنيات السيميوتيقية وحول الحدود التي تفصل بين السيميوتيق واللاسيميوتيق تعكس موقفا غير محدد وغير ثابت .
- (٣١) (op. cit. p. 109) . ونؤيد الاقتراح الذي يقدمه هلمسلف حول ضرورة جمع الفروع المعرفية السيميوتيقية داخل نظرية شاملة عندما يقول : «إن النظر إلى الفروع المعرفية المختلفة من زاوية مشتركة يبدو لي ضروريا ومثمرا ، وهذا بالنسبة للدراسة الأدبية والفن والموسيقى والتاريخ العام وأيضاً المنطق والرياضة ، وذلك حتى تتركز دراسة هذه العلوم - انطلاقاً من هذه النظرة الشاملة - حول طرح للمشاكل بحدود لغوية
- (٣٢) (op. cit. p. 108) . ولكننا نرى أن هذا البرنامج العريض سيظل حليماً طالما لم تطور الأسس النظرية للمقارنة بين الأنظمة وهذا ما نحاول أن نحققه هنا . وبعد هلمسلف يوضع مستويات التحصر Ch. Morris على ملاحظة أن عدداً



العلاقات بين علامات مختلفة ٢

- (٢٦) يناقش Ch. Metz إمكانية تطبيق التصنيفات السيمبولوجية على تقنيات الصورة وبصفة خاصة السينما.
- Ch. Metz, Essai sur la signification au cinéma (Paris, 1968) pp. 66 sq; 84 sq., 95 sq.
- وابنكر J. L. Scheffer قراءة سيمبولوجية للأعمال المصورة ويحاول أن يحلل الصورة كما يحلل النص.
- J. L. Scheffer, Scénographie d'un tableau (Paris 1969)
- وتشير هذه الأبحاث إلى نقطة تأمل أصيل ومبتكر في مجال السيمبولوجيا غير اللغوية وتصنيفها.
- (٢٧) Erwin Panofsky, Architecture gothique et pensée scolastique, trad. p. Bourdieu (Paris 1967), 104 sq.; cf. p. Bourdieu, Ibid, 152 sq.
- (٢٨) تناول هذه العلاقة بزيد من التفصيل في بحث قدمناه في أكتوبر سنة ١٩٦٨ إلى Convegno olivetti
- (٢٩) لقد قدمت هذه التفرقة بين المصطلحين لأول مرة في الجلسة الافتتاحية للمؤتمر الثالث عشر لجمعية فلسفة اللغة الفرنسية الذي عقد في جنيف في ٣ سبتمبر ١٩٦٦ ونشر عرض هذا المفهوم في وثائق هذا المؤتمر. وتمثل هذه الدراسة إتماماً للتحليل الذي قدمناه سابقاً تحت عنوان «مستويات التحليل اللغوي». وكان بودنا - لكي نوضح هذه التفرقة - أن نختار مصطلحين لا يربط بينهما شبه مثل Semiotique, Semantique حيث أنها مستخدمتان هنا بمعنى اصطلاحى. غير أننا نرى أنها كان لا بد أن يوحيا بمفهوم «SEMA» العلامة الذي يتسميان إليه بشكل أو بآخر. ولكن هذه القضية في المصطلحات لن نقف عائقاً أمام الذين ينظرون إلى التحليل في شموله.
- C. L. G. pp. 148-172.
- R. Godel, Current Trends in Linguistics III, Theoretical Foundations (1966), 490 sq.

من اللغويين - الذين يذكرون علم اللغة جزءاً من السيمبولوجيا ولكنه لا يحدد طبيعة هذه العلاقة.

(Charles Morris, Signification and Significance (1969), p. 62)

(٢٤) يؤكد رولان هروج Roland Harweg وأن المدخل النظرى لدراسة العلامة لا يتلاءم مع دراسة الموسيقى، فهذا المنهج لا يستطيع أن يقدم للموسيقى سوى مقولات في صيغة النقي بالمعنى المنطقي لا التقيسى لهذا المصطلح. فهذا المنهج يقول (إن الموسيقى ليست نظاماً دالاً وتمثيلاً مثل اللغة)

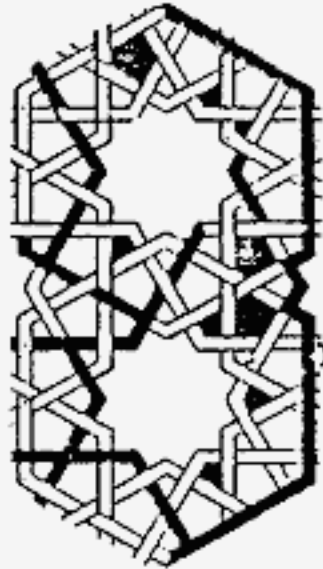
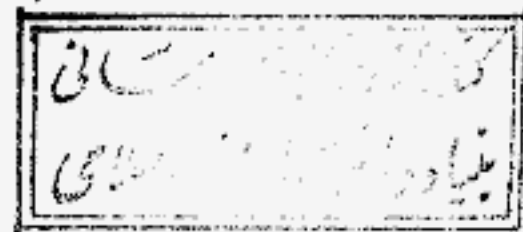
Roland Harweg, «Language and Music, an Immanent. and Sign Theoretic Approach» (Foundations of Language, 4 «1968», 270 sq.)

ولم يقدم هروج ما يؤيد هذا الرأى من إطار نظرى متكامل.

إن المشكلة التي نحن بصدد مناقشتها هنا هي مشكلة صلاحية العلامة داخل الأنظمة السيمبولوجية المختلفة.

(٢٥) Mieczyslaw Wallis, «Medieval Art as Language», Actes du 5e Congrès international d'esthétique (Amsterdam, 1964), 427 n., «La notion de champ sémantique et son application à la théorie de l'Art», Sciences de l'art, numéro spécial (1966), 3 sq.

يقدم واليس Wallis بعض الملاحظات المفيدة حول العلامات الأيقونية ويوجه خاص في فنون القرون الوسطى: إنه يتلمس فيها «معجماً» و «قواعد تركيب». وما لا شك فيه أننا نستطيع أن نتعرف في تحت القرون الوسطى على لغات من الأيقونات، تماثل بعض المواضيع الدينية والتمائم الدينية والأخلاقية. وهذه الأيقونات هي في الحقيقة رسائل تقليدية تنتج داخل طوبولوجيا تقليدية أيضاً، محددة مسبقاً حيث تحتل الأشكال المختلفة مواضع محددة لها رمزية، وذلك نقاشاً مع تصورات مألوقة. وبالإضافة إلى ذلك فإن المشاهد التي تظهر فيها صور بشرية ما هي إلا تصوير لبعض الحكايات والقصص الرمزية، فتحاكي قولاً صريحاً لغويّاً في الأصل. إن المشكلة الحقيقية في مجال السيمبولوجيا - التي لم نطرح بعد على قدر علمي - هي البحث عن كيفية تحويل القول اللغوي إلى تمثيل أيقوني. وما هي العلاقات التي تربط بين نظام وآخر، وهل يؤدي البحث عن تماثلات بين الأنظمة المختلفة إلى تحديد



فصول  
فصول

زوروا

# دار الكتاب المصري / دار الكتاب اللبناني

## صدر حديثا

من سلسلة أعلام الأدب المعاصر في مصر

- ابراهيم عبد القادر المازني
- عبد الرحمن شكري
- أحمد أمين

كتب دائرة المعارف الإسلامية:

- أفغانستان
- الأندلس
- الببندو

## موسوعة الاقتصاد

## الإسلامي

للدكتور محمد عبد المنعم الجمال

المصاحف والتفاسير • كتب إسلامية  
كتب التراث • الموسوعات والمجموعات  
الكاملة • كتب أدبية • كتب علمية  
كتب متخصصة بالعلوم الاجتماعية  
والقانونية والسياسية • كتب  
الشعر • كتب جامعية  
كتب متخصصة باللغة والنحو  
والصرف • كتب تاريخية  
وجغرافية • كتب متخصصة  
بالتربية والتعليم  
الأعمال الكاملة للدكتور طه حسين  
الأعمال الكاملة للأستاذ عباس محمود العقاد  
المكتبة الشعبية للأستاذ توفيق الحكيم

**DAR AL-KITAB AL-MASRI**  
33 Kasr elnil st CAIRO, EGYPT PO BOX 156  
phone: 742168-754301-744657  
Cable: kitamir CAIRO TELEX: 92336  
CAIRO ATT: 134 KT.MCAIRO - EGYPT

**DAR AL-KITAB ALLUBNANI**  
Printers Publishers Distributors  
Po. Box 3176 - Cable KITALIBAN Beirut  
Lebanon Phone: 237537-254054  
TELEX: KT.L22865 LE

كتب متخصصة بالفلسفة  
والمنطق • المكتبات الشعبية  
المعاجم • الأطلال  
الجغرافية والعلمية • الموسوعات  
ثقافية وأدبية • كتب  
باللغة الفرنسية وإسلامية صادرة  
وأدبية وإسلامية صادرة باللغة  
الانكليزية • مجموعة مدرسية  
ثقافية باللغات الثلاث:  
العربية والفرنسية والانكليزية  
الكتب المدرسية باللغات الثلاث:  
العربية والفرنسية والانكليزية

للأطفال:  
قصص  
الأنبياء  
قصص  
عالمية  
للأطفال

## كتب التراث:

- الأيام والليالي والشهور
- الإتيان بعلم الأنساب
- نهاية الأرب في معرفة أنساب العرب
- اختصار القدر المعاني

بتحقيق الأستاذ ابراهيم الأبياري

## دار الكتاب المصري

فرع دار الكتاب اللبناني  
٣٣ قصر النيل القاهرة - بريقيا: كنامر  
٧٤٤٦٥٧/٧٥٤٣٠١/٧٤٤٦٦٨  
من ب ١٥٦ القاهرة

TELEX: 92336 ATT: 134 KT.M  
CAIRO - EGYPT

لبنان: بيروت من ب ٣١٧٦ بريقيا: كنالبان

ت ٥٨٣٠٤ / ٢٣٧٥٣٧ / ٥١٢٩٤ KT.L22865 LE

# السيمولوجيا المسرح

سامية أحمد أسعد

يقول البعض إن التفسير « يغلق » العمل الفني ، في حين يكشف التحليل عن أقصى ما يتضمن عليه من إمكانيات . والتحليل - إذا اختاره الباحث أو الناقد - لا ينبغي أن يسير في اتجاه واحد ، بل يجب أن يعتمد على عدة قراءات . قد تكون هذه القراءات متوازية ، أو متداخلة ، أو متناقضة أحياناً ؛ لكنها ، في الأحوال كافة ، تبين آلاف القصص التي يمكن أن يرويها لنا النص الواحد ، وكثيراً من الإمكانيات التي يستطيع المفسر أن يختار من بينها ما يلائمه .

وغنى عن البيان أن الناقد يقرأ معتمداً على الإمكانيات التي يفتحها له عصره . على سبيل المثال ، نحن نقرأ مؤلفات شكسبير اليوم في ضوء ما قاله فرويد وليفى - ستروس أو هكذا يجب أن نفعل . لذا ، لا بد وأن تتأثر رؤيتنا بما قاله هذان المفكران . باختصار لا يستطيع الناقد أن ينظر إلى الأعمال الفنية اليوم بعين الأمس .

مركز تحقيق وتطوير علوم إرسى

Systemes الجمالية تعمل فيها في آن واحد ، مما يجعل تحليلها مليئاً بالإثارة ، وصعباً للغاية في نفس الوقت .

يبدأ التحليل السيمولوجي للرسالة المسرحية بالقراءة . وهي تختلف عن قراءة الناقد العادية بانفتاحها الدائم . ويرجع هذا الانفتاح إلى عدة أسباب :

- يعنى النص Texte شيئاً على مستويات عدة ( المكان ) وفي لحظات عدة ( الزمان ) . لذا ، تختلف كل قراءة عن القراءات الأخرى . والقراءة السيمولوجية تبرز هذا التعدد .

- اكتشاف البنية والحديث عنها يعنى الاختيار ، من حيث المبدأ . ولتجنب المآخذ التي قد تنتج عن اتخاذ موقف كهذا ، يجب القيام بعدة قراءات متوازية .

- لا يمكن أن تكون القراءة السيمولوجية قراءة « نهائية » ، لأن كل قراءة جديدة تبرز شيئاً Codes أخرى . والبحث عن المعاني يعنى نسبيتها . ووضعها أمام معاني أخرى ، ولا يقرر حقيقة معينة .

ينطبق كل هذا على النص البسيط الذي ينتقل من المرسل Emetteur إلى المتلقي Récepteur عن طريق إحدى القنوات . لكن ، تزداد الأمور تعقيداً إذا ما تعلّق الأمر بالنص المسرحي .

ومن المعروف أن نقد اليوم لا يهتم بمجاليات العمل الفني أو وضوحه ، أو استجلاء ما فيه من غموض وأسرار . وإنما يهتم في المقام الأول بالأبنية والعلاقات التي تربط بينها . والعلم الذي يسعى إلى تحليل علامات Signes الرسالة Message وأبنيتها هو علم العلامات Sémologie أو السيمولوجيا . وهو علم يستهدف الاستكشاف فحسب لكي يبين أين وكيف يتم بناء النص . ويسلم هذا العلم في البداية بأن المعرفة التامة أمر مستحيل . فهو ينطلق من نظرية افتراضية ، يثبت صحتها بعد ذلك بتطبيقها على بعض النماذج المعينة . وبما أن مادة علم العلامات هي التواصل communication البشرى ، فلا يمكن الآن ، نظراً لما أنجز من دراسات في هذا المجال ، الجزم ببعض القواعد العامة الثابتة . وبالتالي ، لا يمكن القول بأن علم العلامات علم بالمعنى التام لهذه الكلمة ؛ فالتحليل السيمولوجي لم يصبح بعد من النضج بحيث يمكن أن يرقى إلى المستوى العلمي . ويقتصر علم العلامات اليوم على بعض المحاولات التي تمت أو يمكن أن تتم . وسيمولوجيا المسرح إحدى هذه المحاولات .

وجدير بالذكر أن علماء اللسانيات Linguistique وعلماء السيمولوجيا من بعدهم ، ترددوا طويلاً في تحليل الرسائل الخاصة بالجماليات . والرسالة المسرحية رسالة معقدة ، لأن عدداً كبيراً من النظم

العصر ، شخصية للرسول ... الخ

(ب) الرسالة واقع مادي «محايدي» ، مرتبط دائماً بـ (أ) و (ج) . وفيما يتعلق بعلم العلامات ، فإن هذا الواقع هو المستوى الوحيد الذي يمكن تحليله تحليلاً فعالاً . لذا ، تُعتبر (ب) نقطة ارتكاز لفهم كل من (أ) و (ج) فهماً أفضل .

(ج) هنا ، نجد مستوى الإدراك . وهو لا يقابل بالضرورة (أ) ، لأن عملية التواصل قد تكون مشوشة أو منقطعة ... الخ

إذن ، يعتمد علم العلامات على الرسالة أساساً . لكن ، لا ينبغي أن ننسى أن هذه الرسالة تدخل في سلسلة التواصل ؛ لأن أي تحليل للنص لا يأخذ في الاعتبار الإرسال والتلقي تحليل معرض للضلال .

ويعتمد التحليل السيميولوجي على بعض المفاهيم الأساسية ، وأهمها العلامة بالمعنى الذي أعطاه لها سوسور . فالعلامة تتكون من دال ومدلول . لكن تعريف سوسور لا يذكر عنصراً هاماً ، بالنسبة للمسرح ، هو المرجع Référent . ويثير هذا العنصر قضية هامة لا نتعرض لها الآن<sup>(١)</sup> . ولن نكرر هنا ما سبق أن قلناه عن العلامة المسرحية<sup>(٢)</sup> . ونكتفي بتذكير القارئ بأن علم العلامات شأنه شأن علم اللسان ، يدور حول العلامات وعلاقاتها البنيوية . والعلامة وحدة دالة من وحدات الرسالة . لا توجد أبداً بمفردها . فهي دائماً على علاقة إما بوحدة أخرى ، وإما بوحدات أخرى . والوحدات المترابطة تكون ما يسمى بالنظام Système . في العلاقة التركيبية ، تُحلل العلامة بالنسبة للعلامات الأخرى ، وفي العلاقة الدلالية Sémantique ، تُحلل ابتداء من وظائفها المعجمية (المعنى ، المضمون ، الخ ... ) ، وفي العلاقة العملية Pragmatique ، تُحلل العلامات في سلسلة التواصل والمحيط الاجتماعي .

إذا تلقى المتلقي رسالة ما ، وجد نفسه في أول الأمر أمام دالات Signifiants تلك الرسالة ، والقضية الأساسية هنا هي كيفية الانتقال من المرحلة المادية إلى مرحلة المعنى .

لا بد من الإشارة أولاً إلى أن المعاني ليست ثابتة أو مثالية . فهي تتوقف على المحيط الثقافي ، والعصر ، وكل من المرسل والمرسل إليه . ومن ثم ، يصبح المعنى علاقة معينة بين أناس يتصلون فيما بينهم في فترة ما ولحظة ما . فمعنى الكلمات الذي نجده في المعاجم ليس دائماً نفس المعنى الذي نجده في التواصل الفعلي . وعلم العلامات لا يهتم إلا بذلك المعنى الأخير . وتترتب على ذلك عدة ملاحظات :

- يمكن أن يكون للدال الواحد مدلولات Signifié متعددة ، لأننا لا نملك من الكلمات ما يكفي للتعبير عن كل ما نريد . وبالتالي ، تتعدد معاني العلامات .

(١) أهم شيء هو أن يفهم المتلقي الرسالة . وفهم الرسالة يمر ببعض العناصر الثقافية ، أكثر مما يمر بالأنشياء المادية . على سبيل المثال ، ما هو مرجع كلمة «طائر» ؟ أهو كل الطيور ؟ بالطبع لا . فالأمر يتعلق أساساً ببعض التقاليد الثقافية المرتبطة بالواقع المادي .

(٢) انظر مجلة «عالم الفكر» ، «الدلالة المسرحية» ، المجلد العاشر ، العدد الرابع يناير - فبراير ، مارس ١٩٨٠ .

ذلك لأن القراءة السيميولوجية لهذا النص مرحلة أولى تسبق تحليل كافة الإمكانيات التي يشتمل عليها . ويختار المخرج بعد ذلك إحدى هذه الإمكانيات ، ويبعد بناءها في تفسير معين . ولا ينبغي أن يكون هذا التفسير صورة طبق الأصل من النص الأول ، وإنما يجب أن يدخل فيه . وتفسير المخرج نص جديد هو نص العرض Représentation هذا النص الأخير هو الذي يتلقاه المتفرج ، أي أن قراءته تُعتبر آخر حلقة في سلسلة سابقة من القراءات :

ويختلف أصحاب النظرية حول سيميولوجية التواصل وسيميولوجية المعنى ؛ فالأولى تتناول بعض الوقائع الملموسة التي تُرسل عمداً لكي يعرف المتلقي شيئاً ما عن المرسل .

ويمكن أن تُسمى هذه العلامات الإرادية «إشارات» Signaux . أما الثانية ، فتتناول الوقائع بغض النظر عن إرادة المرسل . ويمكن أن تُسمى هذه الوقائع علامات Indices ؛ ولا ينبغي أن نخلط بينها وبين العلامة Signe بالمعنى الذي أعطاه لها سوسور Saussure . أين تقع الرسالة المسرحية إذن ؟ أغلب الظن أنها تقع بين الاثنين . فالعرض المسرحي يسعى إلى التواصل ، ما دامت العلامات تُرسل إرادياً لكي يقف المتلقي على بعض الأفكار ، والمواقف ، والحالات النفسية ، الخ .... لكن ، توجد ، في حشد العلامات التي تُرسل على المسرح ، علامات لا تخضع لإرادة المخرج أو الممثل . لذا ، يستحسن عدم الفصل بين التواصل والمعنى ، والنظر إلى سيميولوجيا المسرح على أنها تحليل لكافة العلامات التي تشتمل عليها الرسالة المسرحية ، أيا كانت هذه العلامات .

يمكن تعريف علم العلامات إذن بأنه تحليل علامات الرسالة . ويتضمن هذا التعريف العنصرين الأساسيين اللذين تتكون منهما بنية التحليل السيميولوجي ، ألا وهما العلامة والرسالة .

ويمكن تقسيم دراسة العلامات إلى مجموعات ثلاث :

١ - التركيب Syntaxe ، أي العلامة أمام العلامات الأخرى .

٢ - الدلالات ، أي العلامة ومعناها .

٣ - الممارسة العملية ، أي العلامات في سلسلة التواصل .

يتم كل من (١) و (٢) بالرسالة ذاتها ، أما (٣) ، فتتناول العنصر البشري الذي يرسل الرسالة ويتلقاها . وغنى عن البيان أن لرسالة جعلت لكي تُتلقى ، أي أن العنصر البشري شيء أساسي . وتحليل الرسالة بدون أخذ (٣) بعين الاعتبار يعني الحيلولة دون بلوغ (٣) هدفها . فالرسالة تنقل معنى معيناً عن طريق شخص ما . ومن أجل شخص ما . وبما أن (١) و (٢) تدخلان ضمن (٣) ، يمكن التركيز على دراسة هذه المجموعة الأخيرة ، وبالتالي ، تحليل الرسالة على النحو الآتي :

إنتاج ← رسالة ← تلقي

(أ) (ب) (ج)

(أ) الرسالة نتاج لعمل ما ، ولما يحيط بالإنسان المُنتج : ثقافة



المعنى المصاحب معنى اجتماعياً يصبح معه معنى اصطلاحياً . هكذا الأمر بالنسبة للصليب الأخضر الذي يفسره المتلقي مباشرة على أنه علامة للصيدلية .

هناك أيضاً الكناية والاستعارة . الاستعارة ، كما هو معروف ، تُقرب كلمة من الأخرى ، وفقاً لمبدأ التشابه - والمحاكاة - وأحياناً ، تُنقل أبنية النص استعارياً إلى خشبة المسرح . على سبيل المثال ، إذا صعدت كل الشخصيات السلم ، ما عدا واحدة ، أصبح بقاؤها تصويراً استعارياً لانحطاطها أو فشلها ، على مستوى النص . وكثيراً ما تصبح المسرحيات التي تبيث الماضي استعارة لحياة اليوم . أما الكناية ، فنستخدم كلمة للإشارة إلى شيء ما أو خاصية ما . هكذا ، يستطيع الشيء أن يكون كناية لفترة تاريخية معينة - زى معين في فترة معينة - ، أو شخصية ما - معطف الملك للإشارة إلى وجود الملك - ، أو حادثة ما - قنبلة السم للإعلان عن القتل - ، أو فكرة ما... الخ

## - ٢ -

اعتاد النقاد تحليل النصوص المكتوبة . أولاً ، لأن علم اللسان يقدم لهم أدوات جادة لتحليل اللغات الطبيعية ودراستها . ثانياً ، لأن النص المكتوب شيء ثابت نسبياً . ويختلف الأمر كل الاختلاف بالنسبة للعرض المسرحي للأسباب الآتية : - تتداخل في العرض عدة لغات Languages متوازية : - هذه اللغات ، وأغلبها غير لغوي ، مازالت غير معروفة بما فيه الكفاية حتى اليوم . ولا يمتلك الباحث حالياً الأدوات اللازمة لتحليلها بطريقة فعالة ، وعادة ما تمثل هذه اللغات في سنن جمالية الطابع ، ومن ثم ، يزداد اللبس . لكل هذه الأسباب مجتمعة ، نجد أن علم العلامات الخاص بالعرض المسرحي مازال بخطوطه الأولى . والباحث الذي يغامر اليوم ويتناول العرض المسرحي بالتحليل لا يضع قدميه على أرض صلبة .

والحديث عن العرض المسرحي لابد وأن يتطرق إلى علاقته بالنص . فالمسرحية لا تُقرأ كما تُقرأ الرواية . ولأنها تفنن في الوصف ، يجب أن « يتخيل » القارئ المشاهد ، والمواقف الخ... أي أنه يضع نفسه ، بطريقة ما ، في مستوى الفنان المبدع ، سواء تمثل في الكاتب ، أو المخرج أو الممثل . ويقودنا هذا إلى تقرير الآتي : النص المسرحي ليس شيئاً متيناً ، بل شيء يتحرك ويسعى إلى الاستمرار في العرض . هل يعني هذا أن النص يدخل في العرض ؟ نعم ولا . فالنص يوجد قبل العرض . لذلك ، يشتمل على العناصر التي تمكن العرض من الوجود . ونظراً لاستحالة نقل كل سنن النص إلى العرض ، يختار العرض بعضها ، ويتجاهل البعض الآخر ، ويخلق أحياناً سنناً أخرى . والنص أساس العرض . لكنه يختلف عنه ، في الوقت نفسه ، اختلافاً جذرياً ، فلهذا النص ، وهي لغة طبيعية ، تُترجم في العرض إلى لغات عديدة غير لغوية ، لذا لا يمكن أن تكون قراءة النص وقراءة العرض قراءة واحدة . وعندما تقدم لغة النص العناصر اللازمة للعرض ، فإنها تفقد طابعها الفردي ، وتصبح لغة ضمن لغات أخرى . وتنتفاوت

- تنتج عن النظام الأيديولوجي قيم معينة . واللغة التي نستخدمها تمكننا من النظر إلى العالم لا « كما هو » ، وإنما كما يبدو لنا من خلال ثقافتنا .

- إذا نقل المرسل رسالة ما ، عليه أن يستند إلى السمة Code الخاصة به والمتلقى . هكذا الأمر بالنسبة للتواصل العادي . أما إرسال الرسائل الجمالية ، فيجعل المرسل يستمد مادته من : النظام الثقافي ، ونظامه الأسري ، ونظامه الشخصي خاصة .

- عندما يتلقى المتلقي رسالة ما ، يتلقى أولاً شكلها المادي ، أي دالاً لها ، وينسب إليها مدلولات بعينها مستمدة من : نظامه الثقافي ، ونظامه الشخصي ، ونوايا المرسل .

ويُبرر إعطاء الرسالة معنى معيناً عدة قضايا :

- نظراً لتعدد معاني العلامات ، ليس من اليسر العثور على المدلول الذي أراد المرسل إعطاءه للدال .

- تتركز الرسالة عند القراءة ، بمعنى أن كل قراءة جديدة يمكن أن تكون تفسيراً مختلفاً لها .

- يمكن أن يكون للدال اللغوي الواحد معانٍ مختلفة كل الاختلاف على سبيل المثال ، الدال « أحبك » له مدلولان :

١ - حب شخص آخر ٢ - الهيام ، أو اللامبالاة ، أو الملل ، أو الشفقة... الخ

إن سيميولوجيا المسرح لا تبحث ، إذن ، عن حقيقة المعنى . أي أنها لا تسعى إلى العثور على المعنى الصحيح . وإنما تسعى إلى استخلاص عدة معانٍ ممكنة . أما التفسير ، فيقوم به المخرج أو الممثل ، أو القارئ ، أو المشاهد .

ومن المفاهيم الخاصة بعلم العلامات أيضاً : المعنى المصاحب Connotation والمعنى الاصطلاحي Denotation يغطي المعنى المصاحب مجالاً من المعاني يختلف باختلاف الناقد أو الباحث . وسبق أن قلنا إن لكل دال مدلولات عدة ، وإن التواصل الفعلي لا يتم إلا إذا نسب المتلقي إلى الدال المدلول الذي أراد المرسل أن ينسب إليه . والمتلقي يختار المدلول وفقاً لسياق التواصل . وبالتالي ، يمكن ترتيب المدلولات على النحو التالي : - مدلولات مترابطة ترابطاً إجبارياً ( المعنى الاصطلاحي ) ؛ ومدلولات مترابطة ترابطاً حراً ( المعنى المصاحب ) . توجد المجموعة الثانية عندما يرفض السياق المعنى العادي أو يطلب معنى مساعداً . والمعنى المصاحب صورة من المعنى الاصطلاحي ، ولا يمكن أن يكون له وجود مستقل عن هذا الأخير . وكما سبق أن قلنا أيضاً ، لا يبحث علم العلامات عن الحقيقة الذاتية ، بل يحاول أن يبرز مختلف السنن الموجودة في نسج النص ، ومن بينها المعنى المصاحب .

ونظراً لأن المعنى المصاحب ليس المعنى الأول ، فإنه يتطلب مزيداً من الانتباه من قبل المتلقي . عندما يرى المتلقي ميزاناً - في محيط ثقافي معين وفترة معينة - ينسب إليه توأ معنى « العدالة » ، بدون أن يمر بالمعنى الأول للميزان : « أداة لوزن الأشياء » . في مثل هذه الحال ، يكتسب

في نهاية المطاف ، رسالة ثانية هي رسالة العرض . هكذا نجد أنفسنا أمام رسالتين مختلفتين ، ومرسكين مختلفين . وسيمولوجية المسرح تحلل الرسالة الأولى وتبحث بعد ذلك في التحولات التي تخضع لها لكي تصبح رسالة ثانية .

إذن ، يخلق كل من المؤلف والمخرج رسالة خاصة به . ولكي يبلغ كل منها هذا الهدف ، يختار بعض العلامات المرتبطة باللغات التي يستخدمها والمحيط الثقافي الخاص به . وخلق الرسائل يتوقف عامة على بعض العوامل :

( أ ) اختيار اللغة أو اللغات ، وبالتالي اختيار السنن الثقافية .

( ب ) محيط للمرسل الثقافي .

( ج ) أبديولوجية المرسل .

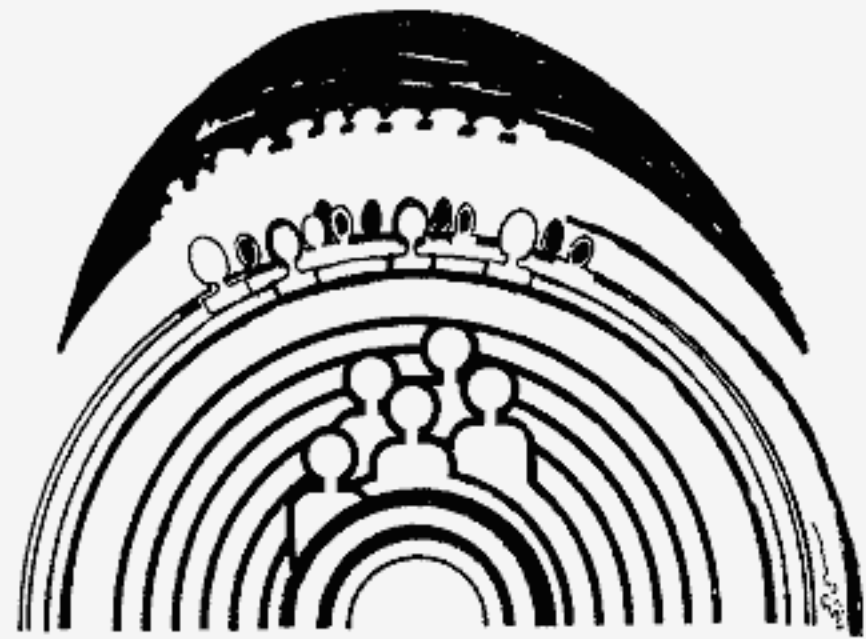
نرجع كل من النقطة ( أ ) و ( ب ) إلى العناصر الثقافية : أما النقطة ( ج ) فنرجع إلى مزيج من العناصر الثقافية والشخصية . وكلما كانت الرسالة جمالية ، ازدادت العناصر الشخصية أهمية .

هل يمكن أن تحلل الرسالة المسرحية وفقاً لنظرية الإعلام ؟ هذا ممكن ، لكن جزئياً فقط ، لأن الرسالة المسرحية عادة ما تكون تواصلية لا إعلامية . والجمهور لا يحتاج إلى جزء من المعلومات المتعارف عليها .

وكلما ازدادت البنية تعقيداً ، نرعت السُّنة إلى الفردية ، وأصبح التلقي فردياً هو الآخر : مما يتطلب جهداً كبيراً للتفسير . ونلاحظ مع ذلك أن السنن الفردية تميل ، بعد فترة معينة ، إلى التحول إلى سنن اجتماعية .

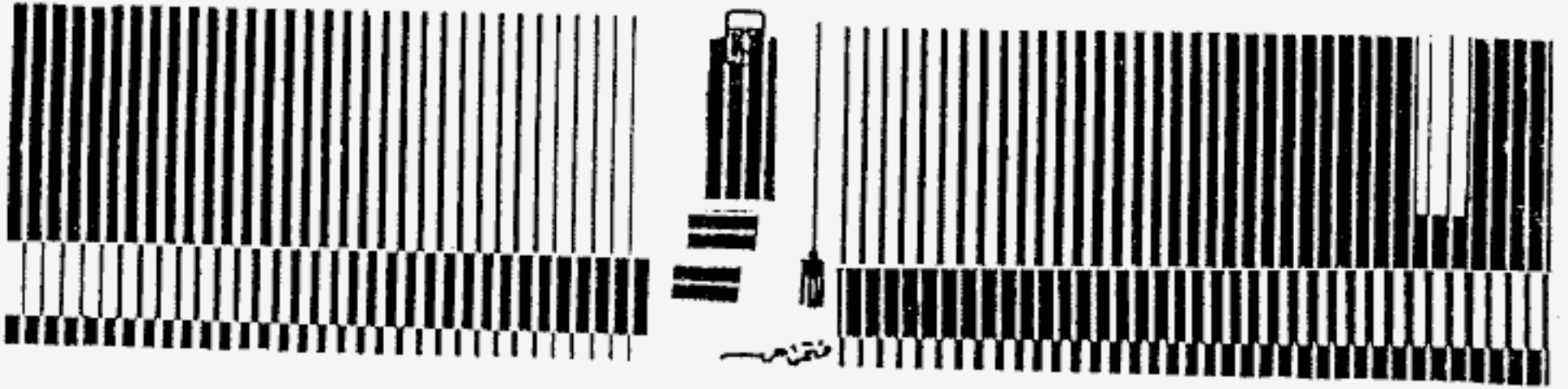
والرسالة المسرحية حشد من العلامات التي تُرسل في خطوط متوازية وتستخدم لغات متعددة . ومن الواضح أن المتلقي لا يستطيع أن يتلقى كافة علامات الرسالة المسرحية في آن واحد . لذا ، يختار بعض العلامات المقترحة عليه . ويتلقى العلامات الأخرى بطريقة هامشية لا يستطيع تحليلها . ولكي يرى ، ويشهد بعد ذلك عما رآه ، يجب أن يعرف المتلقي سلفاً سنن الرسالة . وهو يخضع لتأثير محيطه الثقافي وأبديولوجيته الشخصية ، شأنه شأن المرسل تماماً . ومن ثم ، يتلقى العلامة التي يعرفها ثقافياً .

وفي المسرح ، لا يتغير أي من المرسل أو المتلقي . ولا يستطيع هذا الأخير التأثير على الرسالة بأي شكل كان . وكل ما يستطيعه هو قبولها أو رفضها ولا يمكن هذا أنه يقل سلباً . بإمكانه أن يرد وإنما مروراً بقناة أخرى غير قناة العرض المسرحي . فضلاً عن أن الردود الممكنة في هذا المجال مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالذاتية الاجتماعية . الصنف مثلاً رد سلباً في فرنسا ، بينما هو إيجابي في الولايات المتحدة . ومن بين الأجوبة الإيجابية : تذكر التصفيق ، والصفيق ، والمناقضة . والصحك . الخ . . . ومن بين الأجوبة السلبية : نذكر الإذعاج . وحبس الأنفاس ، والنوم ، الخ . . . إذن ردود المتفرجين ردود فعل أكثر منها عناصر تواصل قائم . وبالتالي ، يصبح العرض المسرحي نوعاً من التواصل « الأحادي الاتجاه » .



درجة استقلال العرض المسرحي عن الأدب باختلاف العصور وطرق الإخراج . قد يلي الشكل المكتوب العرض المسرحي ، ونادراً ما يحدث هذا ، ويحدث غالباً في الفترة التي يستقر خلالها نوع من المسرحيات القائمة على الارتجال . وقد يتغير النص أثناء العمل المسرحي ذاته ، إلى أن تأتي لحظة يتخذ فيها شكله النهائي ، ويقوم هذا النوع من المسرحيات على الارتجال أيضاً . وقد تؤخذ بضعة أجزاء من النص ، ويصاغ منها عرض لا يبقى إلا على بعض العناصر الرئيسية ، كما حدث في العرض المسرحي الذي قدمه روبرت هوسين R. Hossein أخيراً على أحد المسارح الباريسية : عن « البؤساء » ، نجد أنفسنا أمام مسرحية غنائية أقرب إلى الأوبريت ، لم يبق فيها من « بؤساء » ف « هيجو » إلا الشخصيات والأحداث الرئيسية . والعرض أبعد ما يكون عن الرواية الأصلية . أخيراً ، قد يكون النص جزءاً من العرض ، عندئذ ، يُبنى هذا الأخير ابتداءً من النص . لكن ، حتى في هذه الحالة لا تدخل في العرض كل سنن النص .

كيف يتم الانتقال من النص إلى العرض ؟ نلاحظ : في البداية . أن التواصل المسرحي ليس بسيطاً كالتواصل العادي . فهو يمر بمنحنيات عديدة ، يتغير فيها النص المكتوب . ومن البديهي أن يكون هناك مرسل لكي تُرسل الرسالة . ورسالة المرسل تظل موجودة وقائمة ، حتى في الحالة التي لا يتلقاها فيها متلق . وغيباب المتلقي يُبطل التواصل . فوجود الرسالة المسرحية في غياب الجمهور أمر غير معقول . لا يوجد المسرح إذن إلا إذا وجد التواصل . والمتفرج يتلقى العرض المسرحي على أنه رسالة . لكن ، من هو راسل هذه الرسالة ؟ إن الممثل على اتصال مباشر بالمتفرج : هل يكون إذن هو صاحب الرسالة ؟ من الواضح أن الممثل لا يتصل « بعامة » بالمتفرج ، وإنما يتصل بممثل آخر يجري معه حواراً . أو يتصل مع نفسه - في المونولوج - ، هذا باستثناء الحالات القليلة التي يخاطب فيها الجمهور مباشرة . والممثل لا يستخدم رسالة خاصة به ، وإنما رسالة خاصة بالشخصية التي يتقمصها . إذن ، الممثل لا يتصل بالمتفرج ولكن الذي يتصل بهذا الأخير هو الموقف الشامل الذي يعتبر الممثل - الشخصية أحد عناصره . إن الممثل جزء من الرسالة ، لا يرسلها . أما الكاتب فينتج نصاً يستخدم فيها بعد لخلق العرض . لكن اللغة الطبيعية التي يتحدث بها النص الأصلي - المكتوب - ليست سوى واحدة من اللغات العديدة التي يتحدث بها العرض . لا يمكن أن نقول إذن إن الكاتب هو الذي يرسل الرسالة التي يتلقاها المتفرج . أما من يرسل هذه الرسالة ، فهو المخرج الذي يقرأ رسالة الكاتب ويخلق منها ،



السابقة له . ولا يعنى هذا أن الكاتب الجديد يجب أن يحاكي النموذج الذى ينقل عنه بأمانة ، فهو يحاول ، ما أمكنه ذلك ، أن يخلق شيئاً مختلفاً عن النموذج الأصيل .

ولابد من التمييز بين النص المسرحى والعرض ، وإلا ساد الخلط والتشويش . لأن تحليل كل منها يتطلب أدوات بعينها . وهناك موقفان يمكن أن يتخذهما الناقد من هذه القضية . الأول موقف تقليدى يجعله يعطى النص مكانة متميزة ، ولا يعتبر العرض إلا تعبيراً عن النص وترجمة له . وبالتالي ، تقتصر مهمة المخرج على ترجمة النص الأدبى إلى لغة أخرى مع مراعاة الأمانة فى ترجمته . ويفترض مثل هذا الموقف فكرة أساسية هى تعادل المعانى الموجودة فى النص والعرض على السواء . الذى يتغير إذن عند الانتقال من الأول إلى الثانى هو مادة التعبير ، أما مضمون التعبير وشكله فيظلان كما هما . فى الواقع قد يكون هذا التعادل وهماً صرفاً . يتكون من مجموع العلامات المرئية ، والسمعية التى يخلقها كل من المخرج ، ومصمم الديكور ، والممثلون ، الخ ... معنى أو معانى تتعدى حدود النص . والعكس أيضاً صحيح . فكثيراً ما تختفى بعض أبنية النص عندما تنتقل إلى نظام علامات العرض . أما الموقف الآخر ، وهو الأكثر شيوعاً فى الممارسات الحالية والمواقف الحالية التى يتخذها المسرح ، فهو رفض النص رفضاً جذرياً . يرى أصحاب هذا الموقف أن المسرح يتمثل فى الاحتفال الذى يقام أمام المتفرجين أو وسطهم ، وأن النص ليس سوى عنصر من عناصر العرض ، بل هو أقل هذه العناصر أهمية . ويقولون إن موقفهم هذا مستمد من نظرية آرتو التى أوردها فى كتابه «المسرح وقرينه» . ونلاحظ هنا أن الكثيرين أساءوا فهم آرتو عندما ظنوا أنه ، عندما يهاجم النص ، يرفضه رفضاً جذرياً . وإذا استبعدنا النص ، وقصّرنا المسرح على العرض ، أصبحت سيميولوجيا المسرح شيئاً خالياً من المعنى .

عن النص المسرحى ، نقول إنه مكون من جزئين متمايزين ولا يمكن الفصل بينهما : الحوار ، والإشارات المسرحية . وتختلف العلاقة بين هذين النصين باختلاف الفترة التاريخية التى يعيشها المسرح . قد تكون الإرشادات المسرحية قليلة أو معدومة مثلما فى المسرحيات الفرنسية الكلاسيكية . وقد تشكل حيزاً هاماً مثلما فى المسرح المعاصر عامة ، ومسرح كل من «آداموف» و«ج . جينيه» خاصة . فهى عند هذين الكاتبين جميلة ، هامة ، وذات معنى . ومسرحية ص . بيكيت «فصل بلا كلمات» مكونة من جملة إرشادية كبيرة . وحتى إذا غابت الإرشادات المسرحية ، فيما يبدو ، تظل محتفظة بمكانها فى النص ،

والنص المسرحى يسبق العرض . لذا ، لابد وأن تبدأ به أية دراسة سيميولوجية للمسرح . قد يقال إن المسرحية ليست رواية ، وأنها لم تجعل للقراءة ، بل تخاطب العين والأذن . هذا صحيح . لكن ، لابد من البدء بتحليل النص المكتوب لعدة أسباب أهمها : النص المكتوب سهل التحليل لأنه شئ ثابت . والنص المكتوب أغنى من العرض لأنه يشتمل على كافة إمكانيات العرض ، ولأن أى إخراج هو تحديد لهذه الإمكانيات ، مادام يختار إحداها . وكل إخراج تفسير ، أى خلق جديد قد يغير معطيات النص الأصيل أو يشوهه .

وهناك فرق أساسى بين النص المسرحى والرواية من الناحية التاريخية ، نشأت الرواية عن الدراما . واستطاعت بالتالى ، أن تشمل على بعض العناصر المسرحية . والرواية كل قد يكون العنصر الدرامى إحدى مكوناته . أما النص المسرحى فمادة يبنى عليها العرض . وهو لا يقول كل شئ ، ويحتوى على بعض الثغرات التى يملؤها المخرج من أجل العرض . ووجود هذه الثغرات فى النص يفسح المجال لتفسيره . ولو أن مسرحيات شكسبير كانت «ملانة» ، لما ذهب المتفرجون لمشاهدة «هاملت» مرتين . وفى الرواية ، يجرى الحديث على لسان المؤلف والشخصيات . ويستطيع المؤلف أن يعلق على الأحداث ، والشخصيات ، والمواقف . أما فى النص المسرحى ، فلا يمكن التعليق ، لأن المؤلف لا يعبر عن نفسه مباشرة ، اللهم إلا فى الإرشادات المسرحية . وقراءة الرواية قد تتوقف فى أى لحظة ، حسب مشيئة القارئ . أما قراءة النص المسرحى ، فتتطلب مزيداً من الانتباه . لأن القارئ يُلجأ إلى خياله لكى يسد ثغرات النص ، ولأن الزمان المسرحى محدود .

أما علاقة الكاتب المسرحى بالنص ، فلا نهم علم العلامات ، لأنه يعتمد على النص فحسب . فضلاً عن أن الكاتب المسرحى لا يتحدث عن ذاته إلا من خلال الشخصيات . إلا أن «أنا» الشخصيات ليست «أنا» المؤلف . لذا ، تستحيل المطابقة بين الكاتب وشخصياته . ثم إن الشخصية الواحدة قد تتحدث بعدة أصوات لا تتفق فيما بينها . إذن ، يمكن أن ننظر إلى النص المسرحى من خلال عصره ، بدون أن نركز على العلاقة بين الكاتب والنص الذى كتبه . وإذا كان الكاتب يستخدم لغة عصره الثقافية : فعليه أيضاً أن يستخدم قوانين اللون الذى يختاره ، مناسوباً كان أم كوميدياً . ونادراً ما يكون العمل المسرحى حدثاً ثقافياً منفرداً . فهو يستند إلى مجموعة من الوسائل الفنية

تحليل المقاطع . والتحليل الزمني منطلق لتحليل كل العلامات الأخرى . والنماذج الفعلية Modèles actantiels التي ستحدث عنها توالى ليست سوى مقاطع كبرى ، ووحدات وظيفية تلخص النص في مجموعه . وتتضح أيضاً ، من خلال التحليل المقطعي ، السمات المميزة للنص . ويمكن بعد ذلك التوسع في دراستها وترتيبها في مجموعات استبدالية Paradigmatique . والمكان أيضاً موجود في كل مكان في النص . ولابد من إبرازه أثناء التحليل ، لكنه يحتاج بعد ذلك إلى تحليل مستقل ، يُبنى خلاله في مجموعات كبرى .

ويجب أن يكون تحليل المقاطع تحليلاً مفتوحاً ، بمعنى ألا يكون منحازاً ، وألا يُصدر أحكاماً . ويقوم المخرج بعملية اختيار بين الأبنية المقترحة التي تبرز أثناء التحليل ، ويفرض أبنية جديدة في نص العرض .

وعن الربط بين المقاطع نقول إنه يمكن أن تكون متتابعة أو متداخلة في هذه الحالة . لكي ينهي المقطع ، يجب أن يمر بمقطع آخر أو مقاطع أخرى قبل أن يلتقي بالمقطع الكبير الذي يليه منطقياً .

الخطوة الأولى . في أي تحليل سيميولوجي . هي إذن تحديد الوحدات وتحديد ما في مجال المسرح صعب للغاية . وقد تكون غير متطابقة حسب ما إذا كنا ننظر إلى النص أم إلى العرض . وهناك عنصر مميز للنشاط المسرحي ، هو وجود الممثل وجسم الممثل وصوته البشري عنصران لا يمكن استبدالهما بشيء آخر . من الطبيعي إذن أن يكون الممثل ، وما يقوله من كلمات ، الوحدة الأساسية في أي نشاط مسرحي . وقد يقال ، لأول وهلة ، إن الشخصية هي الوحدة الأساسية في النص المسرحي . لكن ، لا يمكن بأي حال من الأحوال ، المطابقة بين الشخصية والممثل . خاصة أن الممثل قد يلعب ، في العرض الواحد ، أدوار عدة شخصيات . بل إن المسرح المعاصر يجعل عدة ممثلين يقومون أحياناً بدور شخصية واحدة ، في آن واحد أو على التوالي . وبصفة عامة ، يتلاعب الإخراج الحديث بهوية الشخصية . فضلاً عن أن الشخصية تصل إلينا محملة بمأخض ثقيل . وبالتالي ، لا نستطيع أن نجعل منها الوحدة الأساسية في المسرح .

إزاء هذا الوضع ، حاول أ . جريماس Greimas ، بعد أن سوريو E. Souriau ، أن يأتي ببعض الحلول في أبحاثه الأخيرة . ونحدث عن سلسلة من الوحدات أسمائها : فاعل - ونستخدم هذه الكلمة لعدم عثورنا على ترجمة دقيقة لكلمة Actant - . وممثل Acteur ودور Rôle - وشخصية Personnage نجد هذه الوحدات على مستوى النص ومستوى العرض سواء بسواء وهي تعمل داخل النص المسرحي . وتوجد العلاقة بين النص والعرض . ومن ثم ، تصبح البنية العميقة في النص بنية عميقة في العرض . ونجد البنية العميقة الواحدة ، في مواد مختلفة ، أبنية سطحية متباينة . ولذا ذكر أن هدف التحليل السيميولوجي ليس الكشف عن أبنية النص المسرحي ، وإنما الوقوف على كيفية الانتقال من النص إلى العرض . في هذه النقطة ، يتضح أن النماذج أداة مفيدة للغاية في قراءة المسرح . المهم ألا نرى فيها بنية جامدة ، وشكلاً موجوداً سلفاً . على وجه التحديد ،

مادامت نعتل ، على الأقل ، في أسماء الشخصيات ، وفي قائمة توزيع الأدوار ، ودخل الحوار ، والإشارة إلى المكان . وهكذا نجيب عن هذين السؤالين : من ؟ وأين ؟ أي تشير إلى سياق التواصل ، والظروف الملموسة التي تُقال فيها الكلمات . ونص الإرشادات المسرحية مفتوح على الطريقة التي تستخدم بها في العرض . لكنها لا توجد في هذا الأخير في شكل كلمات .

ويمكن الفرق الأساسي بين نص الحوار والإرشادات المسرحية في السؤال التالي : من الذي يتكلم ؟ في نص الحوار ، الشخصية هي التي تتكلم . أما في نص الإرشادات ، فالكاتب نفسه هو الذي يتكلم لكي يسمى الشخصيات بأسمائها ، ويحدد لها مكاناً وموقفاً تحدث فيه ، والأقوال التي يجب أن تنطق بها . كما أنه يشير إلى حركاتها ، وأفعالها ، بغض النظر عن أقوالها .

### - ٣ -

يتضح ، من هذه اللمحات السريعة ، أن الدراسة السيميولوجية حقل واسع للغاية . ومن ثم ، يطرح سؤال هام : من أين نبدأ ؟

يبدو ، لأول وهلة ، أن تحليل المقاطع Sequences هو العملية الأساسية في أي تحليل سيميولوجي ؛ فعندما نحلل النص ، وحدة وحدة ، نعتبر على أبنية الثيمات والصور المرتبطة بها ، والبناء العام للمسرحية . والبحث عن الوحدات الصغيرة وتحليلها يمكننا من إعادة تكوين الأبنية العامة للنص . ويتميز تحليل المقاطع باعتياده على محور التوزيع axe syntagmatique فهو يشبه إذن القراءة الأفقية التي يقوم بها المخرج أثناء العرض .

وعندما نجمع قطع التحليل المبعثرة ، يمكن إعادة بنائها حول بعض الثيمات . هكذا تتراكب القراءات المقطعية ، وتعمل في آن واحد عدة شبكات لا يفرق بينها إلا الأولوية التي نعطيها لهذا الجانب أو ذاك ، أثناء القراءة .

عندما نقرأ نصاً نجد أن البنية الأفقية هي أكثر الأبنية وضوحاً . فهي مكونة من سلسلة من الأفعال والمعاني . والمقطع مجموعة صغيرة مغلقة من الأفعال والأقوال . وكلما تدخل عنصر هام يعمل على تطوير الأحداث ، انتقلنا من مقطع إلى آخر . وتوجد ، داخل المقطع الواحد ، مقاطع صغرى ، هي عبارة عن مجموعات غير متحركة . ولكي نقوم بتحليل أساسه المقاطع ، يجب أن نبدأ بقراءة النص كلمة كلمة ، ومشهداً مشهداً ، وفصلاً فصلاً ، ثم نعيد بناءه في شكل أبنية مقطعية ، بدون أن نأخذ بعين الاعتبار ، بالضرورة ، التقسيم التقليدي إلى مشاهد ، أو فصول ، أو لوحات . ونلاحظ عند التحليل أن بعض الأبنية تبرز أكثر من غيرها . لذا ، يمكن ترتيبها وفقاً لمجموعة معينة من الثيمات ، على محور التوزيع . عندئذ ، نستطيع أن ندع جانباً تحليل المقاطع التفصيلي لكي نهتم بتحليل الثيمات وفقاً للتسلسل الزمني Diachronie . وكلما احتاج نص محدود إلى تفسير إضافي ، عدنا إلى



### المرسل :

هو السبب الذي تنشأ عنه إرادة فاعل الفعل . وغالباً ما يكون مجرداً وصعب التحديد . وقد يتمثل في شيء مجرد وشخصية معاً . وقد يكون مزدوجاً ، أو غير موجود .

### المرسل إليه :

هذه الوظيفة ، مثل سابقتها ، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بكل من فاعل الفعل والمفعول . وفيها يتمثل السبب الذي يجعل فاعل الفعل يرغب المفعول ويندفع نحوه .

### المساعد والمعارض :

المساعد يساعد فاعل الفعل على الحصول على المفعول . أما المعارض ، فيحاول أن يمنع فاعل الفعل من بلوغ غايته . وقد تتمثل هاتان الوظيفتان في كائنات حية ، أو أشياء مجردة ، موجودة أو غائبة . وتوجد أنواع عدة من النماذج الفعلية . هناك النماذج المتنافسة ، حيث يتعارض ممثلو فاعل الفعل ، والنماذج المتطابقة ، حيث يكون فاعل الفعل واحداً ، بينما يوجد مفعولان مختلفان ، والنماذج المتماثلة ، حيث يوجد فاعلان يمكن استبدال كل منهما بالآخر ، في النموذج الواحد ، والنماذج المتكررة ، حيث يتكرر النموذج الواحد عدة مرات .

\*\*\*

على المسرح ، يدور كل شيء حول الشخصيات . وهي فاعلة أو مفعولة ، سلبية أو إيجابية . لكنها ، أياً كانت ، محور العرض دائماً . قد توجد مسرحيات قليلة خالية من الشخصيات . لكن ، إذا دققنا النظر إليها ، وجدنا أن الشخصيات فيها قد استبدلت ببعض الأشياء ، أو الرموز ، أو الدمي ، أو « المانيكان » . ويقوم المسرح على الحدث ، حتى لو كان ثابتاً . والشخصية هي المحرك الأساسي لأحداث المسرحية . وإذا كان من غير الممكن أن نتصور مسرحاً بلا شخصيات ، وإذا كان الحدث الدرامي يقوم على الشخصية ، فلا بد من دراستها .

ومعروف اليوم أن المثقفين يرفضون الشخصية بمعناها التقليدي . عند الإغريق ، كانت هذه الشخصية لعبة في يد القدر بعد ذلك ، حاولت المسيحية أن تعيد بناءها داخل الوعي وأدى مجيئ البورجوازية إلى بعثها ، فأصبحت كائناً نفسياً مغروساً في الواقع والعالم . أما في العصر الحديث ، فبدأت الأمور تختلط . وكان بيراندللو Pirandello أول من عارض التقاليد ، لأن شخصيات مسرحياته تتحلل ، ولا توجد في حد ذاتها ، بل توجد من خلال الواقع الذي تعيشه أثناء العرض . وفي النص المسرحي ، لا توجد الشخصيات إلا من خلال الكلمات التي تنطق بها ، وما يحريه الكاتب على لسانها ، وما يقوله عنها الآخرون ، والأسطورة التي يخلقها النقاد من حولها .

تصل الشخصية إلينا ، إذن ، من خلال كلامها ، وتظل ناقصة و« مفتوحة » ، إذا جاز القول ، إلى أن تتخذ شكلها المادي بواسطة الممثل والمخرج ، بكلام ما تشتمل عليه الشخصية من نقص ، « يغلقانها » بتفسيرها لها . لذا ، لا تشبه الشخصية في العرض مشروع

والنموذج الفعلي ليس شكلاً ، بل تركيبه Syntaxe قادر على توليد عدد لا حد له . من الإمكانيات . وما يمكن أن نحاوله في هذا الصدد هو التوصل إلى تركيب النص المسرحي وخصائصه ، بدون أن ننسى أن أي شكل ناتج عن النموذج يدخل في تاريخ المسرح ، ويحمل معنى معيناً له علاقات بالصراعات الأيديولوجية .

ويمكن بناء النموذج الفعلي بواسطة الوحدات سالفة الذكر Actants التي لا يمكن أن تكون مطابقة للشخصية . فالفاعل يمكن أن يكون شيئاً مجرداً كالمدينة أو الحرية ، أو شخصية جاعية كالكورس في المسرحيات اليونانية القديمة أو جنود أحد الجيوش ، أو مجموعة من الشخصيات . ويمكن أن تقوم الشخصية ببعض الوظائف العقلية Fonctions actantielles ، في آن واحد أو على التوالي . وقد يكون الفاعل غائباً عن خشبة المسرح ، في هذه الحالة ، يقتصر وجوده في النص على حديث الآخرين عنه في مسرحية راسين « أندرومك » ، يدور الحديث عن الابن والزوج الميت هيكتور ، لكنها لا يظهران على خشبة المسرح . وكما يقول جريماش ، « النموذج الفعلي استقطاب ، في المقام الأول ، لبنية تركيبية » إذن ، يطابق الفاعل عنصراً يقوم بوظيفة معينة في الجملة الكبيرة التي يتكون منها النص . وهناك فاعل الفعل Sujet ، والمفعول Objet ، والمرسل إليه Destinataire ، والمعارض Opposant ، والمساعد Adjuvant . وظائف كل هؤلاء واضحة . لكن دور المرسل Destinateur أقل وضوحاً . ونستخدم كلمتي المرسل والمرسل إليه ، في هذا السياق ، بمعنى مختلف عن معناها في عملية التواصل . وصعوبة العثور على مصطلح دقيق هي التي قادتنا إلى هذا التكرار . ونلاحظ أن جريماش يستبعد دور الحكم Arbitre الذي سبق أن تحدث عنه سوربيو . وكثيراً ما يقوم به ، في نموذج جريماش ، المرسل ، أو فاعل الفعل ، أو المساعد في مسرحية كورفي « السيد » ، يلعب الملك في لحظة ما دور الحكم ، ظاهرياً . لكنه ، في الواقع ، يقوم على التوالي بدور المرسل - إذ يرمز إلى المدينة أو المجتمع - . والمعارض ، والمساعد ، بالنسبة للأفعال التي يقوم بها البطل رودريج .

### فاعل الفعل :

فاعل يقوم بفعل معين لبلوغ هدف ما هو المفعول . ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بذلك المفعول . وفاعل الفعل لابد أن يكون إنساناً أو كائناً حياً ، لأن الشيء المجرد لا يستطيع أن يقوم بأي فعل ، اللهم إلا إذا كان مجسداً . وقد يكون الفاعل جاعاً أو فرداً . وهذه الوظيفة لا علاقة لها بأهمية من يقوم بها أو من يقومون بها ، في النص . وقد لا يتدخل فاعل الفعل في النص مباشرة .

### المفعول :

ترتبط الرغبة Désir بينه وبين فاعل الفعل . والرغبة هي التي تحرك الأحداث . وقد يكون المفعول كائناً حياً أم لا ، وفرداً أو جماعة . ويمكن أن يوجد مفعولان مختلفان ينتج الصراع عن مجابهة كل منهما للآخر .

يشير النص إلى هذا المكان . والعرض ليس سوى تجسيد للأماكن والأشياء الموجودة في النص المسرحي . لكن هذا التجسيد جزئي حتماً ، حيث لا يمكن تصوير كل أبنية النص المتشعبة تصويراً مادياً . فالخروج يختار إحدى الإمكانات المقدمة له ، ويبعث واحدة أو أكثر من الأبنية التي يجدها في متناول يده . وقد يتجاهل الأبنية الموجودة بكل بساطة ، ويكون انطلاقاً من النص أبنية جديدة ، تتفق ورغبته في التجديد . عندئذ ، قد يُعرض النص المسرحي للتشويه ، وتعرض أبنيته للبر والتقطيع .

ونص العرض أصغر من نص المؤلف ، من حيث البنية . لكن ، فيما يتعلق باللغات المستخدمة للتعبير عن هذه الأبنية ، نرى أن نص العرض أغنى بكثير من نص المؤلف . فنص العرض مكون من عدة لغات تعمل في آن واحد ، وقد تكون متوازية ، أو متراكبة ، أو يفسر بعضها معنى البعض الآخر (الموسيقى التصويرية مثلاً) .

حقاً إن تحليل كل واحدة من هذه اللغات على حدة يبدو مفتعلاً لكن هذا النهج لا بد منه للوقوف على الطابع الخاص والبتكر لكل منها . وعند الانتهاء من عملية التحليل هذه ، يعاد بناء اللغات في مجموعها ، ويجري البحث حول الطريقة التي تعمل بها مجتمعة .

وتحليل النص المسرحي أمر مبسور إلى حد ما ، لأنه باق ، ويمكن أن يُقرأ وفقاً لمحور الاستبدال أو محور التوزيع . كما يمكن الرجوع فيه إلى التفاصيل إذا ما شابها الإبهام واللبس . لكن الأمر يختلف كل الاختلاف بالنسبة لنص العرض . أمام هذا النص ، يجد الناقد نفسه في نفس الموقف الذي يوجد فيه المتفرج . فتناول هذا لابد وأن يكون آتياً ، والتوقف فيه مستحيل ، وكذا العودة إلى الوراء . والمتفرج يخضع للعرض ، إذا جاز القول ، ولا يملك القدرة على التدخل فيه . فضلاً عن أنه يرى واعياً بعض عناصر العرض ، ويدرك لا شعورياً عناصر أخرى . أما باقي العناصر ، فبُغلت منه كلية .

كيف نثبت إذن الملاحظة المسرحية ؟ كيف نوقفها لكي نتمكن من تحليلها تحليلاً جاداً ؟ لاشك أن نص العرض نص متحرك . فضلاً عن أنه متغير ، بمعنى أن كل عرض يعتبر رسالة جديدة لا تشبه سابقتها . هكذا ، يجد الناقد نفسه أمام عدة حقائق لا مفر منها : تحليل نص العرض في مجموعه أمر مستحيل . لابد إذن من محاولة الإحاطة به في نقطة ولحظة ما . والوسائل الحالية المستخدمة لتثبيت اللحظة المسرحية ليست فعالة بما فيه الكفاية . فالكاميرا تضيق الممثلين والمتفرجين على السواء ، والفيلم والصورة لها أبعاد مختلفة عن أبعاد الفضاء المسرحي . وتسجيل الصوت عادة ما يكون منفصلاً عن الصورة والملاحظات التي يدونها الناقد أثناء العرض غالباً ما تكون ناقصة . وهناك عناصر هامة في العرض - الانفعال مثلاً - لا تقبل التحليل .

ويشتمل المكان المشار إليه في النص المسرحي على كل عناصر العرض . اللغات المسرحية المختلفة تبعث الحياة في هذا المكان ، مادياً ، وأياً كان المكان ، لابد وأن يكون معداً للعرض المسرحي ويمكن تقسيم الأماكن المعدة لهذا الغرض إلى أربع فئات :

- خشبة المسرح المغطاة المتعارف عليها كالمسرح الألباني ، وخشبة

الشخصية الموجودة في النص إلا قليلاً . فضلاً عن أن قراءة المتفرج للشخصية « المادية » لا يمكن أن ترجع إلى الوراء . وبالرغم من شبهها الكبير بالإنسان ، لا يمكن أن تُقيم هذه الشخصية المادية كما لو كانت إنساناً حقيقياً . فهي ليست سوى خلق فني لا وجود له إلا على المسرح ، ويرتبط وجوده بإرادة الممثلين . باختصار ، للشخصية المسرحية مجموعة من السمات المميزة ، تقوم بوظيفة معينة ، ويجري على لسانها كلام معين ، وتتحرك في مكان معين .

لكل شخصية مسرحية سمات مميزة ، أوطا أنها لا توجد بمفردها إلا في القليل النادر . فوجودها على علاقة ولبقة بوجود شخصيات أخرى ، أو صورة أخرى منها . في مسرحية بيكيت « الشريط الأخير » ، نجد كراب وصوته المسجل على آلة تسجيل . وعزل الشخصية قد يجعلها أقرب إلى شخصية الرواية . ولا تتمتع الشخصيات بذات الخواص . الشيء الوحيد المشترك بينها هو قيامها جميعاً ببعض الوظائف ، وكونها عناصر مكونة لعلاقة ما . ولا يعني هذا أن كل الممثلين شخصيات . فالممثل قد يشير إلى فكرة ، أو عاطفة ، أو سلطة : الحرية ، الحب ، الدولة ، الخ ... ويمكن تنظيم الشخصيات في مجموعات من الممثلين ، والبدء بالنظر في أوجه الشبه أو الاختلاف بينها . لذا ، يمكن تحليل مجموعات ثلاث : السمات أو الملامح الخارجية ، والانتماء إلى بعض المجموعات الاستبدالية ، والأقوال .

عادة ما تكون الإشارة إلى الملامح الخارجية مبعثرة . هنا ، توجد ثغرة واضحة في النص . ويسد الممثل هذا النقص بحسده وشخصيته . ويمكن تجميع الشخصيات في مجموعات كبيرة ، نجد داخلها تقسيمات صغرى ، أقل أهمية ، تشير إلى عدة شخصيات يمكن إدراجها تحت بند واحد . أما الرسالة المسرحية ، فتنتقل بواسطة عدة شخصيات متتالية . ومن الطبيعي ألا توجد حقيقة ذاتية في كلمات الشخصيات . لأن معنى الرسالة يوجد في الظروف التي تقال فيها الكلمات أكثر مما يوجد في الكلمات ذاتها . والتحليل السيميولوجي للقول Discours يسير في نفس الاتجاه الذي تسير فيه المناهج السيميولوجية الأخرى . فهو يبحث عن الأبنية التي تنتج الرسالة . إن ما يعبر عنه العرض المسرحي ، أي رسالته الخاصة ، ليس قول الشخصيات بقدر ما هو الظروف التي يتم فيها هذا القول . وعندما نحلل القول ، لابد من مراعاة بعض المعطيات : القول ليس ملكاً للشخصية ، بل للسباق الذي يتم فيه . ونجد سياق القول في الإرشادات المسرحية ، والتقاليد المسرحية ، والافتراضات الأيديولوجية الخاصة بالعصر لابد من ترتيب هذه المعطيات والتحقق مما إذا كان القول يراعها أم لا . في الواقع ، تكون الإجابة على هذا السؤال قد جاءت طوّار التحليل ، خاصة في التحليل الزمني القائم على المقاطع . ويتعلق الأمر بترجيح الوقائع الأساسية ومحاولة ترتيبها . يمكن بعد ذلك أن يرى كيف تسيل اختيار الأفعال وأزميتها على تجميع الشخصيات أو التفرقة بينها .

\*\*\*

على عكس الرواية . يحتاج النص المسرحي إلى مكان حقيقي لكي يخرج إلى حيز الوجود . وفي مكان العرض ، توجد الأشياء ، والشخصيات (الممثلون) بحركاتها وتحركاتها ، والأصوات ... الخ

## المسرح الإبطالية ذات الحوائط الثلاثة .

- خشبة المسرح المتعارف عليها غير المغطاة كالمسرح الإغريقي الذي كان يقدم عروضه في الهواء الطلق .
- خشبة المسرح غير المتعارف عليها ، ذات الغطاء الوظيفي : المسرح الدائري ، مسرح القهوة... الخ
- خشبة المسرح غير المتعارف عليها والخالية من الغطاء : مسرح الشارع .

ونحاول المسارح دائماً أن تلائم نوع المسرحيات التي كتبت في العصر الذي بنيت فيه فهناك ، مثلاً ، ملاءمة تامة بين المسرح الأليصاباني والمسرحيات التي كتبت في ذلك العصر . إذن ، قد ينشأ خلاف إذا ما عُرضت مسرحيات فترة معينة في مكان يرجع إنشاؤه إلى عصر آخر . لكن البعض يرى أن هذا الخلاف غير ضروري . فالنص المسرحي يستطيع أن يتكيف مع المكان الذي يعرض عليه . ومن جهة أخرى ، أي مكان يمكن أن يعدّ بحيث يلائم هذا النوع من المسرحيات أو ذاك .

ولا يؤثر المكان الذي يُقدم عليه العرض المسرحي على أبنية اللغات المسرحية بقدر ما يؤثر على العلاقة بين العرض والجمهور . فإذا كان مكان العرض مكاناً واجتماعياً إلى درجة كبيرة ، ذهب إليه المتفرجون بعد مراعاتهم لبعض التقاليد الخاصة بالملابس والعلاقات الاجتماعية . في حين يتنقل مسرح الشارع ، على عكس ذلك ، إلى حيث يوجد المتفرجون ، ومن ثم يحطم بعض التقاليد الراسخة التي أصبحت شيئاً أشبه بالطقوس . وإذا كان الفصل بين خشبة المسرح والصالة كبيراً ، توقف الاتصال بين الممثلين والجمهور . وإذا كان هذا الفصل غير موجود ، استطاع المتفرج أن يدخل في العرض ذاته ، بخاصة على مستوى الأداء . وكبر المسرح أو صغره يؤثر بدرجة قد تكثر أو تقل على المثلي . ويختلف نوع التواصل باختلاف المكان الذي يجلس فيه المتفرج : قربه من الممثلين أو بعده عنهم ، علاقة المكان الذي يجلس فيه بقدرته على السمع والرؤية : اتساع المسرح أو ضيقه . الخ ... أياً كان الحال . لا يمكن أن يكون مكان العرض « بريئاً » . فهو يشير بطريقة أو بأخرى ، إلى النص ، والعرض ، والطريقة التي يجب أن يتلقاها بها المتفرج .

على سبيل المثال ، عندما انتقل المخرج الإنجليزي بيتر بروك P. Brook إلى باريس ، اختار مسرحاً في حي شبه شعبي ، وكان المسرح في حاجة إلى بعض الإصلاحات . لكنه لم يحاول حتى إعادة طلاء الجدران ، فزالَت بالتالي الزخارف المذهبة التي طالما تميزت بها صالات العرض ذات الخشبة الإيطالية . وأزال السار ، والمقاعد التقليدية (فوتيل) المكسوة بالحمل الأحمر ، واستبدل بها « الدكك » الخشبية الموضوعة في شكل نصف دائرة متدرجة تكاد تتصل بخشبة المسرح التي أصبحت في مستوى الأرض تقريباً . لذا ، يُصدم المتفرج عندما يدخل هذه القاعة لأول مرة ، بخاصة إذا ما عرف أن الذي يعرض عليها مخرج كبير مثل بروك . وعندما عرض البولندي كانتور T. Kantor - يُعتبر حالياً واحداً من أكبر المخرجين

الأوروبيين - ثافي مسرحياته العالمية «ويلوبول» Wielopole على هذا المسرح ، لم يدخل أية تعديلات عليه ، بل اكتفى بتحديد المساحة التي تدور عليها الأحداث فحسب . هكذا فرض المكان علاقة جديدة بين العرض والمتفرجين الذين قطعوا صلتهم ببعض التقاليد الراسخة خاصة طريقة الجلوس . ولعل الشيء الهام الذي يلفت النظر في هذا العرض هو تواجد المخرج نفسه على خشبة المسرح ، بين الممثلين ، منذ اللحظة التي يبدأ فيها العرض حتى ينتهي ، وكأنه قائد أوركسترا يوجه العازفين ويقودهم .

وفي مكان العرض المسرحي ، تتكلم لغات يمكن تقسيمها إلى مجموعتين : العناصر المرئية ، والعناصر السمعية .

والديكور هو أول العناصر المرئية . أحياناً ، يحاول هذا الديكور تغيير المكان الثابت مثلاً . يمكن أن تختفي خشبة المسرح الإيطالية وراء ديكور حديث يحاول أن يعيد النظر في العلاقة بين العرض والمتفرج . وعندما يوضع الديكور في مكان العرض ، فإنه يساعد على فهم ذلك العرض . هكذا تصبح وظيفته عملية أكثر منها جمالية . فهو يحسد مكان الأحداث - بيت في غابة - ، وزمانها - سماء بها نجوم - ، والجو العام الذي يسود المسرحية - الغيوم القاتمة - ، ورؤية المخرج . ويمكن أن تتعدد أنواع الديكور ، قد يكون الديكور ذا أبعاد ثلاثة - بيت - ، أو لوحة مرسومة ، أو مجموعة من المواد المتباينة - زجاج ، قماش الخ ... - ، وأياً كان نوعه فإنه يقوم أساساً بنفس الوظيفة التي تقوم بها الصورة . ويمكن ، لدراسة الديكور ، استخدام النتائج التي توصلت إليها سيميولوجيا الرسم والتصوير . علاوة على ذلك ، يلعب الديكور ، في كثير من الأحيان ، دور الصورة الاعلانية . فدوره وظيفي في المقام الأول . وغالباً ما يُحمل بالمعاني التي يمكن قراءتها بسهولة داخل المجتمع الذي يوضع من أجله وثقافة ذلك المجتمع . والمعاني العديدة التي يشتمل عليها الديكور تؤكد وتكررها لغات العرض الأخرى - تماماً كما تُثبت معاني الصورة الاعلانية بالنص الذي يصحبها - ، وقد تعارضها ، أو تنفيها . ولكل عنصر من العناصر المكونة للديكور أهميته ، سواء كان خاصاً بالشكل ، أم بالمادة ، واللون .

والإضاءة عنصر هام من عناصر العرض . وإذا أُضيفت إلى بناء خشبة المسرح ، أثرت عليها تأثيراً مباشراً . فالإضاءة يمكن أن تفصل المسرح عن الصالة . وإذا ما أضى المسرح كله ، أعاد زمان العرض إلى زمان المتفرج وكسر الإيهام المسرحي . والإضاءة عنصر من عناصر الديكور أيضاً . فهي تُستخدم أحياناً لإبراز جزء من الديكور ، تاركة أجزاءه الأخرى في الظلام . وهكذا نستطيع أن نقسم المكان . كما أنها تضيئ على الديكور جواً عاماً : الليل/النهار ، الشمس/الغيوم ، الخارج/الداخل ويمكن أن ترمز إلى بعض الحالات النفسية وتؤكددها . وأحياناً تحمل الإضاءة محل الديكور وتلغيه تماماً . وكما تبرز هذا الجزء من الديكور أو ذاك ، تساعد الإضاءة الممثل ، بعزله عن باقي الممثلين أو إبرازها لحركة من حركاته ... الخ

وتحليل الأشياء جزء من تحليل الديكور ، لأن الأشياء غالباً ما تكون عنصراً من عناصر الديكور - مثال ذلك السرير في غرفة النوم - ،

أو بديلاً له بكل بساطة : السرير على مسرح خال من أى إبحاء بالمكان . ووضع كل الأشياء المشار إليها في النص على المسرح أمر مستحيل . فالأشياء التي توضع على خشبة المسرح هي فقط العناصر الحاضرة مادياً - جسم الممثل ، الأزياء - ، لا الأشياء المشار إليها بالكلمات . وللأشياء الوظيفية في الحياة اليومية معنى لا يتعدى فائدتها ، فما يبدو . لكنها نكتسب بعداً آخر وتزداد دلالة عندما تصبح جزءاً من الرسالة المسرحية . وللأشياء المأخوذة عن الحياة اليومية أبنية ثلاثة : معناها الأصلي ، والنظام الذي تدخل فيه ، ومعانيها المسرحية . وقد تكون هذه الأخيرة مادة للرمز أو الاستعارة أو الكناية . يتكون الرمز من عنصرين : الشيء ومعناه الثقافي ، وهو اجتماعي الطابع إلى حد كبير . أما الاستعارة فذات عناصر ثلاثة : التقريب بين عنصرين ، بالإضافة إلى المعنى الذي يصحبها . والكناية تربط بين عنصرين متجاورين : الزى والعصر . المعطف الملكي والملك ، باقة الورد والحب ، الخ ... ولنلاحظ أن الشيء النافع - الكرسي مثلاً - في الحياة يمكن أن يصبح رمزياً بحثاً على المسرح ، مثال ذلك الكرسي في مسرحية بونسو التي تحمل هذا الاسم . علاوة على ذلك ، قد تضيف مادة الشيء بعض المعاني الإضافية إلى الرمز ، هكذا يمكن أن يشير التاج الباهت إلى الملكية المنتهية . وإذا كان حجم ذلك التاج كبيراً ، وكان مصنوعاً من ورق الكرتون ، أصبح معناه السخرية من الملكية . وكثيراً ما يحدث أن تتغير وظيفة الأشياء أثناء العرض . قد يتحول السلم إلى جسر مثلاً ، وإذا كانت الأشياء تقوم بوظيفة معينة في الرسالة المسرحية ، فهذا لا يعني أن وظيفتها هذه تشبه وظيفة اللغة . فكثيراً ما يغلب المعنى المصاحب على المعنى الاصطلاحي . هذا ولا تنتمي الأشياء إلى سن معينة بحيث يمكن الحديث عن لغة خاصة بها . لكن ، للعرض المسرحي أبنية الخاصة التي نجد الأشياء مكاناً فيها ، سواء قامت هذه الأشياء بوظائف منفردة . أم قامت بوظائف موازية لأبنية الديكور والممثلين . ومن ثم ، تصبح الأشياء خطاً أساسياً في البناء العام للعرض ، أى بناء لا تطلق عليه كلمة لغة ، وإنما يقوم بوظيفة اللغة .

تنحرك الشخصية على المسرح ، وسط الديكور . وجسم الممثل ، كما قلنا ، يسد الثغرات الدلالية التي يحتويها النص . ويؤثر شكل الممثل تأثيراً واضحاً على الشخصية مثلاً . إذا قام بدور فيجارو ، في مسرحية بومارشيه «زواج فيجارو» شاب رشيق ، اختلفت دلالاته عن دلالات فيجارو إذا ما قام بالدور رجل ناضج مائل إلى البدانة . وهكذا نلمس تعارضاً بين الأدوار الخطية والأدوار غير الخطية ، حسب ما إذا كان شكل الممثل يتفق مع الصورة التقليدية التي رسمت لهذا الدور أو ذلك أو اختلفت عنها . ونذكر بسهولة أن شكل الممثل ، وشبكة الدلالات التي يحملها يستطيعان أن يحددوا أبنية العرض ، وأن يوجهها وجهة مختلفة عن الدور . ولربما اكتسبت مزيداً من الثراء والمعاني نتيجة لذلك . كما تتأثر العلاقة بين شكل الممثل والشخصية بطريقة التمثيل والأداء . فالممثل الذي يقوم بدور في إحدى مسرحيات برخت يكون أكثر استقلالاً عن الشخصية بالقياس إلى زميله الذي يقوم بدور في إحدى المسرحيات التي يغلب عليها الطابع النفسي . واستبعاد الاتحاد الذاتي مع الشخصية يعني البحث عن طريقة أداء خارج نطاق تقاليد المسرح البورجوازي . عندئذ ، لا يصبح لشكل الممثل أهمية قصوى ، لأن هذا الشكل لن يظهر إلا واحدة من إمكانيات التفسير العديدة . ووجود الممثل مادياً واحدة من خصائص العرض المسرحي . لكن ، بعض الأشكال المسرحية تستبدل بالممثل أشياء أخرى كالدمى والمانيكان . وفي مسرح كانتور ، يوجد إلى جانب كل شخصية تقريباً مانيكان هو صورة طبق الأصل من شكلها وملبسها . واستخدام هذا المانيكان يحمل دائماً معنى عميقاً . فأغلب الشخصيات التي يصورها كانتور شخصيات مبنية تبحث أثناء العرض ، أو في لحظات منه ، وكثيراً ما يشير المانيكان إلى الصورة المبنية من الشخصية الحية . ومن ثم ، يتأكد معنى الموت ، مادام المانيكان صورة جامدة ، وتقسّم المسرحية إلى عالمين متجاورين : عالم الحياة وعالم الموت . وهكذا يرجعنا البديل دائماً - أياً كان - إلى الجسد الحي .

والزى مرتبط بالممثل مادام يوجد على جسمه . لكنه أيضاً عنصر من عناصر الديكور ، شأنه شأن الأشياء . فهو مرتبط إذن بالشخصية والديكور . ويمكن تحليل الزى بنفس الطريقة التي يُحلَّل بها الديكور وتحلل بها الأشياء . لكن ، لابد للناقد من أن يأخذ في الاعتبار الشخصية التي ترتدى الزى وتعطيه بعض المعاني الإضافية . والزى المسرحي يمكن أن يكون : وظيفياً أو رمزياً ، فقيراً أو فخماً ، محدوداً تاريخياً أم محابذاً ، إلخ ... وهو يدل على المستوى الاجتماعي للشخصيات ، وطابعها ، والطابع العام للإخراج . ويُعتبر الزى ، مع الديكور والأشياء ، إحدى الأبنية الدلالية الكبرى في نص العرض . لكنه يرتبط أكثر ما يرتبط بالشخصية ، ومن خلالها ، بالممثل .

وإذا حاول الماكياج أن يبرز ملامح الممثل ، أصبح عنصراً مرتبطاً بالزى . في حين أن القناع ، الذي يخفي شخصية الممثل . يرجعنا إلى الزى وإلى الديكور من خلاله . والماكياج أسلوب عادي في المسرح المعاصر . وقد يكون طبعياً . وقد يغير وجه الممثل بإبراز ملامحه أو إضافة ملامح أخرى إليها . وقد يحول وجه الممثل إلى رمز : وجه المهرج مثلاً . وهذا النوع الأخير من الماكياج أقرب ما يكون إلى القناع ، لأنه







وهناك فئتان من الحركات

(أ) حركات ذات طابع وظيفي - شرب كوب من الماء - لها ما يبررها على خشبة المسرح .

(ب) حركات تعبيرية تتخذ هذه الحركات قيمة مميزة ، كما هو الحال في أية لغة . وتنقسم الحركات التعبيرية إلى عدة أنواع ، منها الحركات التي لا تصحبها كلمات . هذه الحركات اصطلاحية ، أي نمطية على مستوى التواصل : هز الكتفين ، حتى الرأس ، الخ ... أو تصويرية . وأحياناً ، توجد علاقة بين الحركة والشئ المعبر عنه : مثال ذلك : حركة اليد والأصابع التي تصور المسدس . وقد تكون هذه الحركات رمزية ، وعندئذ ، يُضاف إليها معنى يتجاوز معناها الوظيفي : شرب كوب الماء للإشارة إلى ماء الحياة ، الانحناء للتحية . وهناك حركات تصحبها كلمات ، وهي إما تكملية - عندئذ تكون استمراراً للكلمة ؛ مثلاً يقول شخص : تفضل ويشير إلى مقعد اجلس ، - إما تكرارية : في هذه الحالة ، يكون للحركات نفس معنى الكلمات ، وتقتصر وظيفتها على التأكيد .

وتتوقف تحركات الممثل على المساحة التي يشغلها المتفرجون ، المكان الذي يفرضه شكل خشبة المسرح ، والديكور ، والأشياء ، ووجود الشخصيات الأخرى

يفصل المسرح البورجوازي بين خشبة المسرح والمساحة فضلاً تماماً أما في المسرح المعاصر ، فيستطيع الممثل أن يتحرك في المساحة المخصصة عادة للجمهور . هكذا تقصر المسافة بين الممثل والمتفرج ، ويتسع مكان العرض . وسواء ضاق هذا المكان أو اتسع ، فهو يفرض حدوده على تحركات الممثل . وعادة ما يحدد المؤلف تحركات كل شخصية في النص المكتوب . وهذه بعض الأسئلة التي يمكن أن تطرح عند تحليل تحركات الشخصيات والممثلين : من يتجه إلى من ؟ من يذهب أين ؟ هل تم التحركات وسط مكان العرض أم عند حدوده ؟ هل يتحرك الممثل في خط مستقيم أم لا ؟ وحركاته مباشرة أم متقطعة ؟ ترسم الإجابة التصويرية على هذه الأسئلة جغرافيا المكان الذي تشغله كل شخصية . ويوجد اليوم علم La praxémique يدرس المسافات ومعانيها وقوانينها . فالمسافة التي تفصل بين شخصين لها قيمة اجتماعية كبرى . على سبيل المثال : قد يشعر الأمريكي بالضيق إذا ما اقترب منه عربي كثيراً . وتحديد المسافات الاصطلاحية داخل إحدى الثقافات يدل على معنى معين : الاستطاف ، العدوان ، اللامبالاة ، الخ ... المسافة إذن دلالة للعلاقة التي تربط بين شخصيتين وهنا نجد سنة بسيطة ، اصطلاحية وغير معقدة .

يفجر العرض النص المكتوب . والكلام ليس سوى جانب من اللغات المسرحية المتعددة . وهو بلا شك يحتل مكانة هامة للغاية في المسرح . والكلمة وسيلة اتصال غنية جداً ، يمكن أن تفهم أكثر من اللغات المسرحية الأخرى . علاوة على أن الكلام قادر على الحديث بالتفصيل عن الأحداث الماضية ، والحقائق الوجودية خارج المسرح ، والمشروعات المستقبلية ، وكلها أمور يصعب التعبير عنها بلغة أخرى .

ينبغي شخصية الممثل ، ويزيد من الطابع المسرحي للعرض . وفي أوروبا ، لا يُعد المكياف سنة كما هو الحال في المسرح الصيني أو الياباني . والقناع لا يوجد أيضاً في المسرح الأوروبي ، في حين كان شائعاً في المسرح الإغريقي القديم والكوميديا دي لارت حيث كان يرمز إلى شخصية نمطية أو طابع معين . وإذا كان بعض المخرجين المحدثين يستخدمون القناع ، فهم غالباً ما يفعلون ذلك دليلاً على العودة إلى التراث القديم ، وماضي ثقافي معين . ويعتبر القناع عامة عنصراً هاماً يساعد على مسرحية العرض . ولقد توصل بعض المخرجين الجدد إلى أقنعة جديدة تلائم عروضاً معينة . ولكن وضع هذه الأقنعة هو نفس وضع الماكياج ، فهي لا تُعد سنة خارج العرض الذي توجد فيه .

يرتبط الممثل بالديكور عن طريق الزى ، ويتحرك في الفضاء المسرحي . وتنتمي حركاته إلى أنواع ثلاثة : حركات الوجه ، وحركات الجسم ، التحركات . فإذا كان المسرح الحديث لا يستخدم القناع إلا قليلاً ، فهو يكثر من استخدام حركات الوجه . والوجه البشري موضع القدرة على التواصل بين البشر . فهو يرسل ويستقبل الرسائل البشرية كاملة . وحركات الوجه ، شأنها شأن اللغة ، تقليد اجتماعي له قوانينه ، وبفهمه أفراد المجتمع الواحد بدرجاته قد تكثر أو تقل . حتى إذا كانت دراسة حركات الوجه تنفض إلى نتائج هامة ، فلا ينبغي أن ننسى أنها تكرار للكلمات والحركات . في الحياة اليومية ، تعتبر حركات الوجه ممارسة اجتماعية تكاد تكون آلية . أما في المسرح ، فتستخدم عمداً ، وتصبح أداة للتعبير عن إحساس ، أو عاطفة ، أو أحداث الرمعي . وعادة ما يفهم المتفرج هذه الرسالة التي يبعث بها الممثل . وإلى جانب حركات الوجه الطبيعية ، توجد حركات رمزية تلجأ إلى المبالغة لكي تحدث الأثر المطلوب . وكثيراً ما نجدها في « القارس » والسيرك ... الخ

أما حركات الجسم ، فترتبط - شأنها شأن حركات الوجه - ارتباطاً وثيقاً بالممارسة الثقافية . وإذا كانت لها بعض الخصائص : فهي اجتماعية الطابع إلى حد كبير ، وبالتالي ، اصطلاحية . في بادئ الأمر ، كانت الحركات على علاقة وثيقة بالحياة العملية ؛ إلا أن هذه العلاقة أهدمت شيئاً فشيئاً . وقيمة الحركات على خشبة المسرح تختلف عن قيمتها في الحياة اليومية . ونقرأ هذه الحركات على أنها رسائل ربما لم يلحظها المتفرجون في الحياة اليومية . ونظراً لوضعها الخاص ، كثيراً ما يُبالغ فيها لكي تصل إلى المتفرج . ولا يهم أن نعرف ما إذا كانت الحركات ذات بناء لغوي أم لا . المهم هو أن نرى كيف تعمل بالنسبة للغات المسرحية الأخرى ، الكلمة المنطوقة ، وحركات الوجه ، والتحركات .

يمكن أن نؤكد أن علم العلامات قابل للتطبيق على المادة المسرحية ، نصاً كانت أم عرضاً . لكن هذا لا يعنى أن المسرح يمكن أن يُعالج معالجة اللغات الطبيعية ، وأن هذا التطبيق أُنِي ثماره حتى الآن . وإذا كانت النظرية قد خطت إلى الأمام : إلا أن التطبيق مازال يقتصر على بعض المحاولات . ولعل في هذا الموقف ما يفسر الطابع النظري لهذه الكلمات . أما التطبيق على نص بعينه ، فيمكن أن يكون مادة مقال آخر .....

وبعمل الكلام في المسرح في خط متوازٍ مع بعض اللغات المساعدة : حركات الوجه ، والجسم ، الخ ... تترى هذه اللغات الكلام . وتكلمه ، ونجد من تعدد معانيه . والنطق هو اللغة المساعدة التي لا يمكن فصلها عن الكلام . فهو الذي يبعث الحياة في الكلمات ، ويبرزها أو يخفيها ويضيف - عن طريق نبرات الصوت - معلومات إلى النص . وللنطق وظيفة ذهنية - تقديم بعض المعلومات الموضوعية - ، أو تعريفية - تميز المتكلم - ، أو تعبيرية . التعبير عن الأحداث والعواطف .

وعندما تدخل الموسيقى والأصوات مجال العرض ، تكرر لغات مسرحية أخرى . ونادراً ما تكون الموسيقى والأصوات لغة مستقلة . قد تكون الموسيقى كلاسيكية أو حديثة ، معروفة أو غير معروفة ، عزف أو غناء ، الخ ... قد تصاحب العرض كله أو تتداخل فيه بصفة استثنائية . وأياً كان الحال ، فإن وجودها أو عدمه له دلالة ، ولا بد من أخذه في الاعتبار عند التحليل السيميولوجي . وتقوم الأصوات بوظيفة مماثلة لوظيفة الموسيقى . إذ يمكن أن تخلق الديكور - أصوات تدل على ميناء بحري أو جوي - ، أو المكان - الصدى ، الصوت البعيد - ، أو الجو العام - ضحك ، بكاء ، رعد - ، كما يمكن أن تبرز الكلمة ، أو الحدث ، أو الشخصية . وتتمثل في الموسيقى والأصوات لغة سمعية يمكن أن تترجم إلى لغات أخرى .

### ● مراجع البحث

Patrice Pavis: «Problèmes de sémiologie théâtrale» Canda, Québec, 1976.

Anne UBERSFELD «Lire le théâtre» Paris, Editions sociales, 1978.

Pierre LARTHOMAS «Le Langage dramatique». Paris, A. Colin, 1972.

A. J. GREIMAS: «Sémantique structurale». Paris, Larousse, 1966.

A. HELBO: «Sémiologie de la représentation». Ed. Complexe, 1975.



\*\*\*

# الشركة المصرية للورق والأدوات الكتابية رومي

الحائز على كأس الإنتاج ثلاث سنوات متتالية

**توزيع مختلف الأصناف الآتية وبالأسعار الرسمية ومن أجود الأصناف**

**يسرهما أن تعلن عن**

- تليفزيون ٢٢ بوصة لكسر - التسليم فوراً .
- مرابع مكتب وبجامل - التسليم فوراً .
- أثاث مكتاب حديدية وفخزين حديدية .
- كشكول مرادوات كتابية ولقدسية .
- ورقه كطبع ورسم .
- ورقه كتابية وطباعة .
- أقلام حبر جاف ورصاص .
- حبر ومنقح الفاخر .
- المنتجات الورقية المختلفة بلون نوت ظروف - أجناسه - طبع تجاري ... الخ .

**فروع الشركة :**

- فرع امتازد ستينري : ش. عبد الحليم شروت .
- فرع بجاسد : ش. البرصة الجريدية المنفع من قمر النيل .
- فرع الجيزة شاسع مراد .
- فرع ناميبيا : نامية شاسع شريف و٢٦ يوليو .
- بخلاف فروع الشركة بالمحافظات : الإسكندرية - الوجه القبلي - الوجه البحري

القاهرة : ٣٠ ش. شريف ت : ٧٤٥٦٤٣ موشيت : ٧٥٦٥٣٨  
الإسكندرية : ٦ ش. طلعت حرب ت : ٨٠٣٧٨٢ موشيت : ٧٥٦٤٧٧

# استدارة الزمن

## عند جاثيا ماركيز

□ تأليف: سيزار سيجر □ ترجمة: اعتدال عثمان

جابريل جاثيا ماركيز (١٩٢٨ - ) روائي من كولومبيا وأمريكا اللاتينية تميز أعماله بتداخل حدود الواقع والخيال فتمتزج الأسطورة بالحقائق التاريخية والحلم بالواقع وتتجاوز شخصياته آفاق الحياة الإنسانية. ألف ماركيز أول أعماله «أوراق الشجر المتساقطة» La hojarasca عام ١٩٥٥. وكتب روايته القصيرة «ليس هناك أحد يكتب للكولونيل» El coronel no tiene quien le escriba عام ١٩٦١. ومجموعة قصص قصيرة بعنوان «جنازة الأم الكبرى» Los funerales de la Mama Grande في ١٩٦٢. و«ساعة النحاس» La mala hora في ١٩٦٢. كما كتب روايته «مائة عام من العزلة» Cien años de soledad عام ١٩٦٧. وتعد من أهم الأعمال الروائية في أدب أمريكا اللاتينية المعاصر. وتعود كثير من شخصيات وأحداث أعمال ماركيز المبكرة ظهورها في روايته الأخيرة وإن بلغت اكتناح نضجها في مائة عام من العزلة. كما ترتبط بوشائج عديدة بالمنطقة التي نشأ فيها الكاتب وهي قرية سياناجا في مقاطعة أركانا كايكولومبيا كما تعكس جوانب من التراث الشعبي لهذه المنطقة. ولا ترجع أهمية الرواية إلى جذوة التناول وغرائبه وحبوية قصدير الطابع الخلى وحده. إن كتابها مثقف عصري يمثل التجربة الإنسانية ويتضمن عمله العديد من التذمعات الفلسفية المعاصرة. ويقدر ما ينطلق في تعامله مع واقعه من موقف محدد فإنه لا يكف - في صياغة هذا الموقف - عن الإفادة من كل إنجازات النص في العالم المعاصر. ويقدر ما يجمع بين الخاص والعام فإنه يغوص في الأسطورة والسحر ليجعل منها مستوى نحتيا دالا يساعد في كشف بقية مستويات الرواية. وروايته - من هذه الناحية - درس في الأصالة التي تجمع أنقى ما في التراث الخاص لتخرجه بأنفسج ما وصل إليه العصر في صياغة متميزة. جعلت من الرواية واحدة من أهم الروايات في الأدب المعاصر.

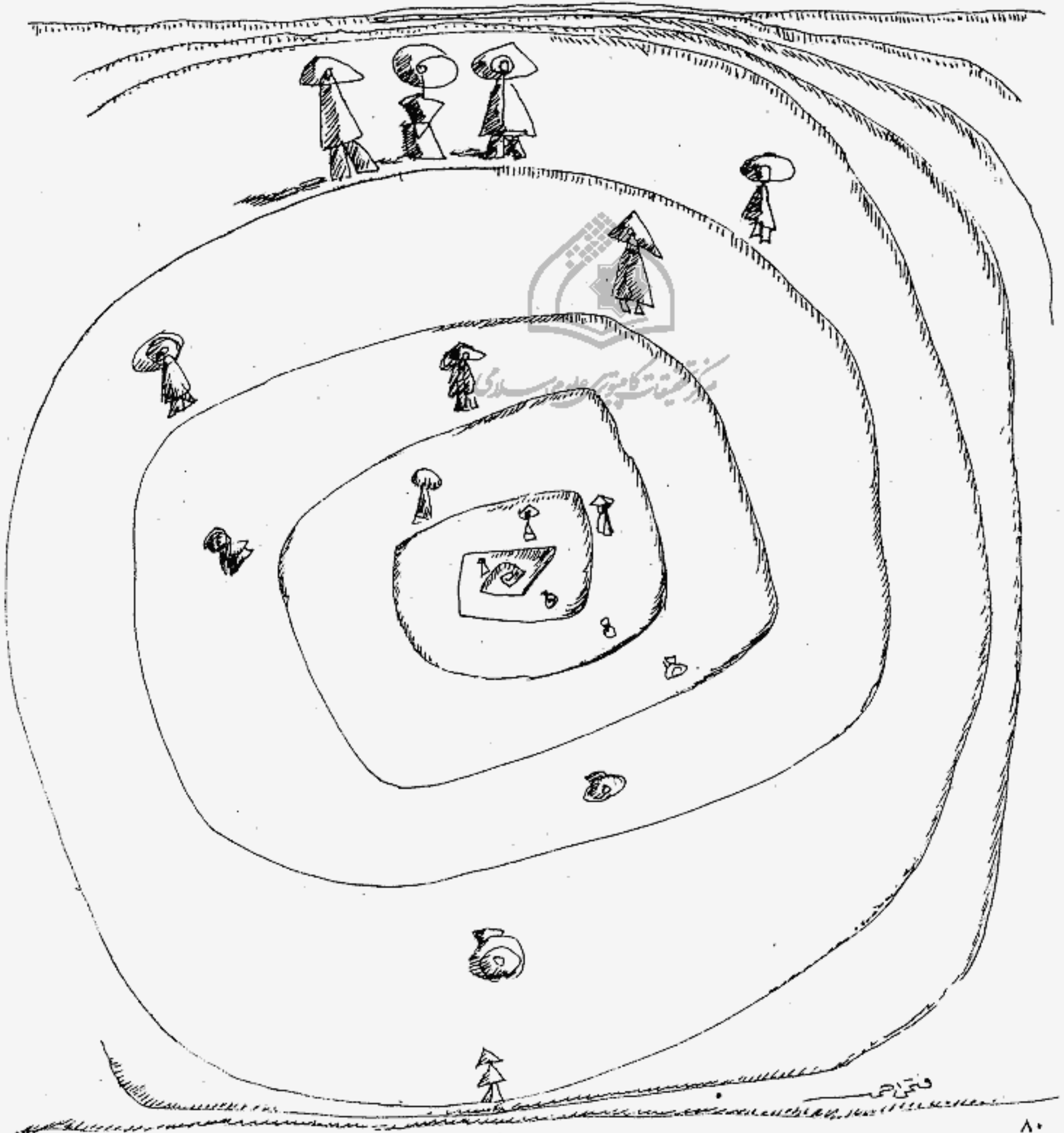
وقد نشرت الرواية بالعربية عن ترجمة فرنسية. وصدرت في بيروت. في العام الماضي. وستصدر قريباً عن الأصل الأسباني. للدكتور سليمان العطار ومراجعة الدكتور محمود مكى.

وقد ترجمت هذه الرواية - قبل العربية - إلى عديد من اللغات الحية وصارت واحدة من الروايات المؤثرة. وكان من الطبيعي أن تولد أنظار النقاد. ولذلك تناولها الناقد سيزار سيجر Cesare Segre بالتحليل في كتابه المهم عن «السيميوطيقا والنقد الأدبي» Semiotics and Literary Criticism. والكتاب واحد من الدراسات المهمة في «علم العلامات». - يكشف عن الإنجازات المهمة لهذا العلم في النقد الأدبي. ويتكون من قسمين. يشمل القسم الأول دراسات نظرية عن النقد والبنوية. ونظرية الأسلوبية. والاتجاه نحو النقد السيميوطيقى. ومقارنة بين البنوية والسيميوطيقا. أما القسم الثانى فهو قسم تطبيقي يحلل مجموعة من النصوص المعاصرة من مثل قصائد للشاعر ماشادو Machado. والكتابات النثرية للشاعر مونتال Montale. ومذكرات شكوفسكى Shklovsky ورواية Cosmos للكاتب جومبرويتش Gombrowicz. ناهيك عن الدراسة المهمة عن «استدارة الزمن» عند جاثيا ماركيز. (حرفيا «الزمن المأخوذ»). ويتوقف سيجر في هذه الدراسة عند مستويات متعددة تشكل النظام السيميوطيقى لهذه الرواية العقلية. بل إنه يفتقر - في القسم الأخير من الدراسة - إلى نظام الرواية نفسه في ضوء نظام أسس هم النصوص الروائية ماركيز ككل. بحيث يجعل من نظام الروايات المبكرة شكامل مفسرا لرواية مائة عام من العزلة على المستوى الدياكرونى المتعاقب. وقد أغفلت ترجمة هذا القسم الأخير لأنه يعتمد - أساسا - على نصوص غير متاحة أو مترجمة. ولعل في حجة إلى القول إلى اعتمادات - أساسا - على الترجمة الإنجليزية للرواية. وحاولت الإفادة من الترجمة العربية عن الفرنسية. ومن الترجمة التي قام بها الدكتور سليمان العطار وراجعها الدكتور محمود مكى. وفيها شكرى على ما قدمناه من عون في فهم بعض العبارات الأسبانية.

## عجلة الزمن

القرصان ، سير فرانسيس دريك ، مدينة ريواتشا في القرن السادس عشر  
ذعرت الجدة الكبرى لأورسولا أجواران عندما دقت النواقيس وانطلقت  
المدافع ، وبلغ بها الذعر أن فقدت أعصابها فجلست في أنون موقد  
مشتعل . واكتسح القرية إعصار حقق نبوءة سفر الرؤيا ، فقد  
«أصبحت مكوندو زويرة مخيفة من الغبار والحطام يثير دواماتها ذلك  
العقاب الإلهي المذكور في الكتاب المقدس . . . إنها الرياح التي وردت  
في النبوءة والتي سوف تحو مكوندو من وجه الأرض» .

إن رواية مائة عام من العزلة تروي تاريخ حياة قرية مكوندو وعائلة  
بوينديا . إنها مائة عام تمتد نفومها الخيالية إلى الماضي فتتصل بأساطير ما  
قبل التاريخ وتمتدح بها . «كانت مكوندو قرية مبنية على ضفاف نهر  
تجري مياهه الشفافة فوق قاع من صخور بديعة ، بيضاء هائلة الجرم ،  
كأنها بيض طائر من عصر ما قبل التاريخ» (٣) . لقد كان العالم عندئذ  
«جد وليد حتى أن أشياء كثيرة كان يعوزها الاسم ومن ثم كان ينبغي  
الإشارة إليها بالإصبع» ، كما كان التاريخ يختلط بالخرافة «فعندما هاجم





أركاديو سيلا إلا أن يبعث الحياة في الخطوات المتجولة في حجرة الدراسة «وبعد سنوات ، وعلى فراش الموت ، لم يستطع أوريليانو الثاني إلا أن يتذكر ذلك المساء الممطر من شهر يونيو» «بعد سنوات طويلة كان هناك من يزال يؤكد أن الحرس الملكي . . .» «بعد شهور قليلة عندما حل موت أوريليانو الثاني ، كان عليه أن يتذكرها» .

إن الوظيفة الأولية لثورات عجلة الزمن - مهما صغرت أو كبرت - هي أن تكشف في بداية دورة الحياة عن نهايتها ، بحيث نجعل الحاضر مدركا على نحو ما سيكون عليه في المستقبل . فيرى الحاضر - بذلك - باعتباره حدثا ماضيا . ويعتمد هذا المنظور على الذاكرة ، ولذلك نحملنا أغلب التوقعات إلى لحظات موت البشر (إعدام أركاديو ، عذاب أوريليانو الثاني) وترتبط ارتباطا خاصا بالذكريات المركبة التي تتشكل في ذاكرة رجل يموت ، فتتيح له أن يلمح - في لحظة واحدة - الوقائع الحاسمة من حياته .

ومن أبرز الأمثلة على تلك اللحظات لحظة إعدام الكولونيل أوريليانو ، رغم توقف تنفيذ الحكم في اللحظة الأخيرة وصدور العفو عنه . ليعيش بعد ذلك حتى يبلغ الشيخوخة . ولا يعد هذا الموقف مثالا على سخرية جارتيا ماركيز التي يلجأ إليها كثيرا ، خصوصا عندما يهين الكاتب لحادثة موت لانتفع . والواقع أن الكولونيل يتحول إلى مجرد حطام ، ويظل كذلك بعد محاولته الانتحار ، ذلك لأن حكم الإعدام كان بمثابة خاتمة لإنجازاته وتخطيا لأسطوريته . وهكذا فإن موت أوريليانو - رغم عدم تحققه - يصلح لتقديم سلسلة أخرى من الموت الذي يتحقق فعلا ، أي موت أركاديو وغيره من الشخصيات ، كما يرمز هذا الموت في مائة عام من العزلة - إلى أكثر أنواع الذكريات حدة وكثافة : تلك الذكرى التي يتلبسها الموت . وعلى هذا النحو نجد أن التقدم تجاه المستقبل (توقع الأحداث) يتم بنفس السرعة التي يحدث بها التقهقر إلى الماضي (الذكرى) أما الحاضر فلا يتم إدراكه باعتباره حاضرا فحسب ولكن باعتباره ذكرى . إن هناك لقاء بين الكاتب الذي يعرف ما سوف يحدث والشخصيات التي تتحرك إلى الوراء تجاه الماضي .

ولكن إذا كان الحاضر - في هذه الحالة - ينتهي به الأمر إلى أن يحتل مركز الثقل فهناك حالات أخرى تصبح فيها الذاكرة أقرب إلى حارس يرعى حاضرا محبطا مهانا . إن مذبحه أنصار اتحاد التجارة التي لم ينجو منها سوى خوسيه أركاديو الثاني وطفل مجهول الهوية ، والقطار الذي يحكي كل أثر للمذبح بعد أن حمل جثث الضحايا إلى البحر ، كل هذه الأشياء كانت كابوسا مرّ به خوسيه أركاديو ، بينما لم تكن - في نظر الآخرين - سوى خيالات مهولة . إن الأحداث تستعيد قوتها المأساوية في الذاكرة . وإن لم يكن هناك واحد من الآخرين يستعد لتصديقها «إذ سيظل هذا الطفل لسنوات طويلة قادمة - يحكي عما شاهده ، رغم إنكار الجميع» «وبعد سنوات طويلة ، سيظل هذا الطفل يحكي ، رغم اعتقاد الناس أنه كان شيخا محرفا ، كيف أن . . .» لقد توقف الزمن عند أركاديو منذ ذلك اليوم ، وأصبحت الذكرى فكرة مهيمنة لا يستطيع الخلاص منها . ولكنه ليس الشخص الوحيد الذي يتوقف حساب الزمن لديه عند نقطة بعينها : وإنما يحدث ذلك أيضا مع

بتميز مفهوم الزمن في الرواية بتداخل بعدين أساسيين ، أولهما التسلسل التاريخي الذي ينظم إيقاع الأحداث ، أما البعد الآخر فيتمثل في انتقالات زمنية تذبذب إلى الوراء وإلى الأمام ، فتنبأ بالمستقبل ، وتديم الماضي وتلاعب بعجلة الزمان كي تبرز اللحظات الحاسمة في حياة مكوندو خلال قرن من الزمان . ونتبع - في البعد الأول - تطور مكوندو من قرية تتكون من بضعة منازل ، مبنية بالطوب اللبن ، إلى قرية «يفوق تنظيمها وجدية العمل فيها أي قرية عرفها في ذلك الوقت سكان مكوندو الثلاثمائة» . ونعرف - أيضا - على مجموعة من المهاجرين الذين يقدون إلى القرية للتجارة في أشياء مختلفة ، أو يقيمون علاقات اقتصادية مع العالم الخارجي ، فنشهد وصول «ممثل الحكومة المسلم» الذي يتبعه ستة من رجال البوليس لحفظ الأمن في القرية «وننتبع - كذلك - رجل الدين في العودة بأهل القرية إلى حظيرة المسيحية ، فيوزع عليهم الموعظة مع «مشروب الكاكاو» . ويتمثل هذا البعد الزمني - كذلك - في إقامة الحكم المحلي في القرية ، بعد انتهاء الحرب الأهلية التي أشعلها الكولونيل أوريليانو بوينديا ، وفي الازدهار الاقتصادي والسكاني بعد حلول السلام ، وإنشاء الخط الحديدي الذي حمل تجار الموز من أمريكا الشمالية ، مما أدى إلى احتلال مكوندو وإعلان الإضراب العام . وما أدى إليه ذلك من قمع السلطات للأهالي وفرار العمال الذين جدهم الانتعاش الاقتصادي للقرية ، وأخيرا انكماش القرية وتقلص نشاطها .

ويتضح - منذ البداية - أن انتقالات الزمن الفجائية تعترض مجرى البطي المنتظم للسنوات المتعاقبة . وليست بداية الكتاب نفسها سوى ثمرة لهذا الاعتراض : «بعد سنوات طويلة ، وفي مواجهة الفضيحة المكلفة بتنفيذ حكم الإعدام ، لم يجد الكولونيل أوريليانو بوينديا مناصا من تذكر تلك الأمسية البعيدة» وتصبح هذه التهيئة صيغة متكررة تخفف من توتر الأحداث في لحظة إعدام البطل الذي لا يواجه فرقة الإعدام إلا في الصفحة (١٢٥) من نص الرواية . وفيما يلي بعض هذه الصيغ التي تشبه التراتيل الكنسية في تكرارها : «بعد سنوات طويلة عبر الكولونيل أوريليانو المنطقة مرة أخرى» «بعد سنوات طويلة ، ولحظة أو شاك الضابط أن يصدر أوامره لفصيلة الإعدام بإطلاق الرصاص ، شاهد الكولونيل أوريليانو مرة ثانية تلك الأمسية الدافئة لشهر مارس» «بعد سنوات ، وخلال الحرب الأهلية الثانية ، حاول الكولونيل أن يسلك نفس الطريق» «بعد سنوات طويلة عندما صارت مكوندو معسكرا من المنازل الخشبية . . . ظلت أشجار اللوز المكسورة المغيرة صامدة في شوارع القرية» «كان أوريليانو مرتديا حلتة القاتمة وحذاءه الجلدي ذا الرقبة الطويلة والأزرار المعدنية ، ذلك الحذاء الذي كان عليه أن يتعله بعد سنوات قليلة عندما واجه فصيلة الإعدام» «لم يكن هو نفسه ، وهو في مواجهة فصيلة الإعدام ، ليفهم كيف انتظمت في عقد واحد تلك السلسلة من الأحداث» وتكرر الصيغة ذاتها بالنسبة للشخصيات الأخرى «بعد سنوات طويلة ، في مواجهة فصيلة تنفيذ حكم الإعدام ، كان لابد لأركاديو أن يتذكر الرعدة التي انتابته وهو ينصت إلى الصفحات العديدة التي قرأها عليه ملكيادس» «لقد كانت هي آخر شخص فكر فيه أركاديو ، بعد سنوات قليلة ، عندما واجه فصيلة الإعدام» «وبعد شهور قليلة ، وفي مواجهة فصيلة الإعدام ، لم يجد

الضيافة السوداء التي تصر أمارانتا على الاحتفاظ بها حول معصنها كعلامة على عقاب الذات ، وتظل على إصرارها حتى الموت . ومع انتظار المحب المهجور جيرينيلدو ماركيز حتى موته ؛ ومع الشلل الغادر الذي يقعد موريشيو بايلوني حتى بقية حياته ؛ ومع ميمى التي لا تنطق حرفاً بعد انفصالها عن حبيبها حتى بقية حياتها .

إن التقابل بين بعدين للزمن بمثل التقابل بين بعدين للمسافة ، ذلك لأن الزمن الحسائي يقابل اللحظات المفاجئة لزمن الذاكرة إلى الأمام وإلى الخلف ، وهذا التقابل بمثل بدوره مقاسين لحساب المسافة ، التي تحسب - في أولها - من مكوندو وإلى خارجها ، وتحسب - في ثانيها - من الخارج إلى مكوندو . وبينما نجد أن المؤسسين الأول يصلون إلى موقع مدينة المستقبل بعد رحلة استغرقت أربعة عشر شهراً خلال الغابة ، فإن الرسول الذي بعث به خوسيه أركاديو إلى الحكومة قد « عبر الجبال وצל طريقه في مستنقعات شاسعة وبحار عاصفة ، بل أوشك أن يدفن حياً تحت وطأة اليأس والطاعون والحيوانات المفترسة قبل أن يصل إلى طريق . . . . . » . وبينما يعود خوسيه أركاديو إلى القرية خلال الغابة العذراء ، ويستمر في رحلته مدة شهر يبحث خلالها - دون جدوى - عن طريق إلى العالم المتحضر ، حيث الاختراعات العظيمة التي يحضرها العنجر معهم إلى مكوندو بين الحين والحين « ويختلف الحال تماماً مع الواقدين الجدد ، ممن تعقبوا أورسولا فوصلوا إلى مكوندو - عقب وصولها - دون مشقة بعد مضي يومين فحسب من بداية رحلتهم ، مما سهل الأمر على الكثيرين بعدهم .

٢-١

### العزلة والتمرد

هناك - إذن - نمطان للزمن ؛ زمن عقلى يقفز فوق حدود السنوات ويصل ما بين لحظات الوعي المكثف ، وزمن حسائي يخضع للمقاييس المعتادة ؛ كما أن هناك نمطين من المسافة ، مسافة يغلب عليها الطابع الجغرافى ، تفصل ما بين مكوندو وبقية العالم ، ومسافة أخرى أكثر تواضعاً ، تصل ما بين العالم الخارجى ومكوندو . إن هذين اللونين من التقابل ينهض كلاهما على موقف عقلى يطلق عليه ماركيز اسم « العزلة » . ويظهر جازئياً ماركيز أعراض هذا الموقف بوضوح ظاهر في حالة خوسيه أركاديو بوينديا ، مؤكداً مرونة المقاييس المكانية الناتجة عن خيالاته : « وعندما أصبح خبيراً فى استخدام آلاته - آلات الملاحة التي أعطاها له ملكيادس العجوى - توصل إلى تصور عن الفضاء أتاح له التوغل فى بحار غير معروفة ، وزيارة أراض غير مأهولة ، وإقامة علاقات مع كائنات رائعة دون أن يغادر حجرة مكتبه ، لقد كانت هذه الفترة التي اكتسب خلالها عادة الحديث إلى نفسه والتجول فى أنحاء المنزل دون أن يعير أحداً التفاته » .

إن نوعاً غريباً من العزلة ذلك الذى تتشبث به عائلة تخضع لنظام أبوى تتوالى فيه الأجيال - وبتزايد عدد الأبناء الشرعيين وغير الشرعيين - ناهيك عن المتبنين - إلى درجة فرضت التوسيع المستمر للمنزل الأسرة ،

فى مدينة تتمتع السكان من كل ما حولها . إن العزلة حالة عقلية ، نوع من العكوف على الذات يتوارثه الأبناء عن جدهم مؤسس الأسرة ، وهو عكوف يدفع ضحاياها - أحياناً - إلى القيام بنشاط محموم لاجدوى منه ، كما يدفعهم - فى أحيان أخرى - إلى إصرار جنونى على مهام لا قيمة لها . ولكنهم - فى كلتا الحالتين - ينغرون من الواقع ومن المواقف العملية الحقة . إن رب الأسرة خوسيه أركاديو بوينديا تتناوبه فترات يمارس خلالها سلطته الأبوية وفترات أخرى ، تطول بالتدريج ، يقوم أثناءها بتجارب شتى وأبحاث واستكشافات فى مجال الكيمياء والفلك والتصوير ، بمساعدة العنجر الذين يقدون إلى القرية من حين إلى آخر . وعندما يصل به الأمر إلى محاولة « التقاط صورة لله دون أن يلحظه » يكون قد فقد كل اتصال له بعالم الأحياء ، فيفقد إلى شجرة فى فناء بالدار ، وبظل بلقى بحكمه بلغة لاتينية لا يعرف أحد مصدرها . وفى تلك الفترات كان الواقع يبدو من خلال مرآيا تعكس الأشياء جيئة وذهوباً ، فتتكاثر حجراته فى مخيلته إلى ما لانهاية ، ويمر من حجرة إلى أخرى فى صحبة شيخ صديق . وعندما يقضى نحبه بوسد جسده فى إحدى الغرف التي صورها خياله حيث ينتظر مراسم الدفن ، إذ تستوى أمام الموت الأمور ويفقد الواقع تأثيره .

وليس التنوع فى الشخصيات والأحداث داخل العائلة سوى انتخاب لأنماط مختلفة من العزلة ، تصاحب بعض الشخصيات على الدوام ، بينما يكتسبها البعض الآخر فيقع فى أسرها خلال فترات من حياته نتيجة عوامل طارئة . ولعل أبرز ما يؤكد هذه العزلة إطلاق نفس الأسماء على سلسلة طويلة من ذرية العائلة . وكلها أسماء تحمل قدراً من النبوة ، فيميل المسمى إلى نمط بعينه : فأولئك الذين يحملون اسم أوريليانو كانوا كما أدركت أورسولا « يتسمون بالانطواء رغم حدة ذهنهم بينما يتصف حاملو اسم خوسيه أركاديو بالاندفاع والإقدام ويحملون بذرة مأساوية » (والاستثناء يثبت القاعدة فى هذه الصفات ، فقد حدث خلط مضحك بين التوأمين أوريليانو الثانى وخوسيه أركاديو الثانى فتبادل كلاهما السمات المميزة لاسم الآخر) ولا شك أن شخصية الكولونيل أوريليانو هى النموذج الجسد لتلك العزلة إذ يسيطر وجوده على الجانب الأكبر من الرواية ، بينما تيمى ذكره على الرواية كلها . ولقد ظهر ميله إلى العزلة فى فترة مبكرة من عمره « وفى مرحلة البلوغ خشن صوته وأصبح يميل إلى الصمت والوحدة التامة » . إن الحب لدى هذه الشخصية تجربة غير مباشرة بحياتها فى البداية من خلال مغامرة أخيه مع بيلار تيرنيرا « لقد عاش أوريليانو وخوسيه أركاديو التجربة معا من خلال ما كان يرويه أخوه كل ليلة » عندما كانا بلجاناً إلى العزلة « ثم بصبح الحب عنده رغبة فى تحدى المستحيل فتتملكه مشاعر جارفة تجاه طفلة صغيرة لم تبلغ الحلم ، فيظل فى انتظار اللحظة التي تتيح له الزواج منها . ويقع أسير تلك الفكرة المسيطرة على نحو لافكالك منه » لقد بذل جهوداً يائسة فى التركيز المكثف وتسلط قوة إرادته كى تخضع الفتاة لرغبته فتلبى نداءه ، ولكن ريمبيديوس لم تستجب . بحث عنها فى مشغل أختها وخلف ستائر النوافذ فى بيتها وفى مكتب أبيها ، لكنه لم يجدها إلا فى تلك الصورة التي تملأ فراغ وحدته الذاتية المرعبة « وليست الفتاة - فى واقع الأمر - إلا صورة فى خياله أكثر منها حقيقة واقعة . ولكن زواجه منها يمنحه الدفء

الخامسة والثلاثين ، ونجا من أربع عشرة محاولة اعتداء على حياته ، ومن ثلاثة وسبعين كميناً ، ومن إعدامه بالرصاص ؛ ولم تقتله كمية من الإستركتين وضعت في قهوته وكانت كافية لقتل حصان . ورفض وسام الاستحقاق الذي أنعم به عليه رئيس الجمهورية . . . .

٣-١

### مجال العزلة

إن تاريخ حياة أفراد عائلة بوينديا ، ابتداء من مؤسستها وانتهاء بآخر ذريته أوريليانو باييلونيا ، ليس سوى تنويعات على كافة أشكال الإحساس بالعزلة . وتتجلى العزلة بأوضح أشكالها في السمات المميزة للفرع الذي يمثل الكولونيل أوريليانو وخوسيه أركاديو الثاني وأوريليانو باييلونيا ، أو بمعنى آخر أولئك الذين يحملون اسم أوريليانو ، على أن تأخذ في الاعتبار الخلط الممكن بين اسمي خوسيه أركاديو الثاني وأوريليانو الثاني . إن خوسيه أركاديو الثاني يرث حماس جده مؤسس العائلة وحماس الكولونيل أوريليانو كذلك ، إنه يقرر ضرورة شق قناة تصل القرية بالبحر ، ذلك البحر الذي وصل إليه الجد في استكشافاته الملحمية ، عندما أخطأ تحديد اتجاه الطريق الذي كان يبحث عنه والذي يمر بالقرب من مكوندو . لكن جهود أركاديو الثاني لا تحقق الغرض منها إذ لم تستخدم القناة التي شقها سوى مرة واحدة مرت خلالها سفينة أفرغت شحناتها التي انعقدت عليها آمال التجديد في القرية . فتمخضت الشحنة عن حقيقة ساخرة ، لم يتفجع بها سوى عالم الحب في المدينة ، إذ كانت الشحنة مجموعة من العاهرات . ونرى في خوسيه أركاديو الثاني سمات الكولونيل أوريليانو - من ناحية أخرى - في اللحظة التي يتحول فيها إلى محرض مرتجل ، يستثير عمال مزارع الموز فيدفعهم إلى الإضراب العام الوحيد في تاريخ القرية . وفيما يتصل ببقية الخصال ، فإن الجوانب الخفية لخوسيه أركاديو الثاني - المتخصص في قتال الديكة واستيراد العاهرات - تدور حول نقطتين ثابتتين ، هما نقطة واحدة في حقيقة الأمر ، وهما الذكرى الثابتة لتنفيذ حكم الإعدام الذي أراد أن يحضره وهو طفل ، وكابوس القطار المحمل بالجثث ، القطار الذي استعاد فيه وعيه جريحاً بعد نهاية دامية للإضراب . وسيلجأ حين يطارده البوليس إلى المعمل الذي قضى فيه الكولونيل أوريليانو الشطر الأكبر من حياته ، وسيبذل ما في وسعه ليخفى من العالم (والمعمل مكان سحري يحيله إلى كائن غير مرئي ، لا تبصره عين الضابط الذي اقتحم المكان بحثاً عنه .) ويمكن أن نشرح الإحساس بالوحدة عند أركاديو الثاني في كلمة مفردة هي الخوف . إذ تظل ذاكرته مثبتة إلى الأبد عند مشهد بث فيه الرعب طوال حياته ، مشهد أكوام الجثث في عربات القطار . وتذكر أورسولا العمياء هذه الحقيقة عندما تصفه بأنه « يعيش في عالم أشباح اختراقه أصعب من اختراق عالمها » : عالم أشبه « في تنائيه وعزله بعالم جده الأكبر » .

أما أوريليانو باييلونيا ، ثالث هذا الفرع من الشخصيات ، فهو تلميذ مجد لخوسيه أركاديو الثاني في المرحلة الأخيرة من حياته . إذ يعيش

العائلي لأشهر قليلة قبل أن تقضى نحبها ، فيفقد بعدها كل قدرة على التواصل مع الآخرين ، ويستغرقه الحزن ويملاً الأسى نفسه « بغضب جامح يتحول مع الوقت إلى إحساس قاتل بالوحدة والإحباط التام » . فينكب - أكثر من أي وقت - على أعمال الصباغة في ورشته (يصنع أوريليانو سمكات ذهبية صغيرة) بينما تزداد شفتاه انطباقاً بفعل العزلة والتأمل واتخاذ قرار لارجعة فيه .

ولم يكن تحول أوريليانو إلى ثائر متهم - الكولونيل أوريليانو بوينديا - ألقت حروبه بظلمها الكثيف على تاريخ مكوندو والعائلة إلى أن تدخلت عوامل النسيان المدمرة ، لم يكن تحول ذلك في حقيقته سوى متنفس لغضبه الجامح وتنفيذ لقراره النهائي ، ذلك أن نغمته على عنف الرجعيين وخداعهم لم تكن سوى مجرد شرارة أطلقت قوى غضبه من عقلاها . لقد كان يحارب انتقاماً لكبريائه الجريح ، كما اعترف هو نفسه لزميله جرينيلدو ، وقد أبقن بعجزه عندما عاد من الحرب ووجد نفسه لا يكثرث بأي شيء بما في ذلك ما تعانيه أمه وعائلته ، وهي الحقيقة التي توصلت إليها الأم نفسها . إن مقدرة الفذة على مواصلة التمرد بعد كل الهزائم التي مني بها ، وعودته إلى الظهور رغم محاولات اغتياله المتعددة . وإعلان موته بالفعل ، وكأنه محصن ضد الفناء ، كلها أشياء ترجع إلى سبب واحد يتغلغل داخله ويصل إلى أعماقه السحيقة ؛ ذلك هو محاولته اليائسة والمستبينة لتحقيق ذاته والعتور عليها . « لقد أدرك فقط في هذا الوقت أن قلبه المضطرب قد قضى عليه ، إلى الأبد ، بعدم بلوغ اليقين . » لقد كانت كل محاولة يبذلها للفكاك من هذا المضيق تقوده إلى الإيغال في العزلة . حتى قدراته الهائلة كانت تزيد من توسيع حدود هذه العزلة ، « لقد ضاع في عزلة قوته الهائلة . . . » « وشعر بأنه كيان متبعثر الأجزاء ، متناثرها ، وأكثر عزلة مما كان » . وربما يفسر فشله في « تجاوز العزلة » قسوته المتناهية التي كانت تقوده إلى قتل أصدقائه القلائل لو حاولوا أن يعودوا به إلى أفق الدراية الأخلاقية الواعية بالواقع . لقد ظل أوريليانو أسير هذه اللحظة الدائرية ، وكلما حاول الفكاك من حلقتها المفرغة ضاقت عليه قوقعة عزله ، وأدرك أن لحظات السعادة اليبسة التي عرفها لم تتحقق إلا في الانقطاع إلى العمل في ورشته الصغيرة ، وينتهي به الأمر إلى أن يحصر وجوده كله داخل هذا الحيز الضيق ، وبظل حتى موته يصنع تلك السمكات الذهبية بعد أن « بلغ نهاية طريق الرجاء ونحطى بريق المجد والحنين إليه » . لقد كان يسعى - في حقيقة الأمر - إلى « تدمير كل أثر له في الحياة » . وحتى تلك السمكات الذهبية التي كان يصنعها كان يعود فيصهرها ليصنعها من جديد ، دون أن يتوجه مسعاه العقيم إلى أي شيء سوى قبض الريح .

ويركب جارتيا ماركيز أمثلة Parabola أوريليانو من قبل أن يسردها كاملة ، وذلك عن طريق واحدة من تنبئاته أو تنهيداته Anticipations المميزة ؛ فيوصل انطباقاً بالعقم ، في إنجاز ينطوي إحكامه على سخرية مرة ، يرمز إليها القتل المنظم لكل أبناء الكولونيل : « لقد نظم الكولونيل أوريليانو بوينديا اثنين وثلاثين تمرداً مسلحاً خسرهما جميعاً ، وأنجب سبعة عشر ولداً من سبع عشرة امرأة مختلفة ، وأبىد أبنائه جميعاً واحداً بعد الآخر في ليلة واحدة وقبل أن يبلغ أكبرهم

وموت في المعمل ، جاهلا ما يجري في واقع الحياة ، ذلك الواقع الذي عجز أسلافه عن مواجهته ، أو مزجوا بينه وبين أحلامهم . إنه يتعرف على العالم من خلال موسوعة يبعدها في المنزل ، ويعيش الأحداث التي مرت بمكوندرو وهو يقرأ عنها في مخطوطة ملكيادس المكتوبة بشفرة ملغزة ، أو بتبادل الحديث عنها مع الشيخ الذي داوم على الظهور له ولم يحدث أن غادر المنزل إلا لكي يبحث عن الكتب التي يمكن أن تعينه في حل شفرة المخطوطة وفرارا من الشهوة العارمة التي تملكته تجاه أمارانتا أورسولا . لقد بدت على سباه في طفولته أمارات انتسابه إلى الكولونيل أوريليانو بونديا فكان مثله « بوجناته البارزة » ونظراته المدهشة ونزوعه إلى الوحدة » ولكنه في الحقيقة كان يمثل طرازاً فريداً من العزلة المفرقة في الحلم وعوالم السحر . « وبدلاً من النظرة المتطلعة التي ميزت الكولونيل عندما كان في سنه ، تلك التي كانت تم أحياناً على نفاذ بصيرته ، كانت نظراته لا تطوف ويشوبها بعض الدهول » . وإلى جانب ذلك تألفت سمات العزلة المعنوية والمادية في شخصيته إلى درجة تجاوزت النكوص عن مواجهة الواقع إلى رفضه كلية منذ البداية ، إذ كان يفضل « سجن عزله ولم يكشف عن أدنى رغبة في التعرف على العالم الذي يبدأ عند باب بيته وعلى مرمى ذراع منه » .

وتحدد ، في الحقيقة ، أوجه الشبه بين الكولونيل وأوريليانو بابلونيا حتى في الحب الذي يصبح فكرة متسلطة لا مهرب منها . لقد ظل يعاني الآلام المبرحة للانتظار والتصنت لمداعبات أمارانتا أورسولا وزوجها ، عندما كانت مشاعره لا تجد صدى عندها ، وتكرر عبارات التوق العنيف في أماكن عديدة في هذا الجزء من الرواية لتصف معاناة بابلونيا التي كانت تتجسد - أحياناً - في صورة مادية . فكان عذابه : « يلوى أحشاءه مسياً له آلاماً مبرحة » وكذلك « استخرج من داخله أمعاء متناهية الطول ممزقة الأطراف ، ذلك الحيوان الطفيل الضئيل الذي أطل من القشرة الحاضنة لعذابه العظيم المتطاوول » . وعندما تحقق اتصالها آخر الأمر لم يكن ذلك سوى منفذ جديد للهروب من الواقع « لقد فقدنا القدرة على الإحساس بالواقع ومرور الزمن » . وقد أدت به هذه الحالة إلى الإيغال في التصرف « وأصبح أوريليانو بابلونيا أكثر استغراقاً في صمته ، إذ كانت مشاعره تدور حول ذاتها في توهج دائم » . وكان المنزل قد أصبح سجنًا مباركاً منقطعاً « بالعزلة وبالحب » وبغزلة الحب ، كونا خاصاً بهما ، و « بقي كلاهما طافيا في كون خال ، الحقيقة الوحيدة والخالدة فيه هي الحب » . وأخيراً بدا لهما أنها قد تغلبا على العزلة ونحطيا سدودها ، وأن المولود القادم سوف يتيح للحبيين رابطة روحية تجمعهما معا . « أصبحا كياناً واحداً يتكامل في توحده مع عزلة البيت » . ولكنها كانا واهمين ، إذ نموت أمارانتا أورسولا أثناء عملية الوضع ويلتهم الفل المولود . ويعود أوريليانو إلى مخطوطاته يستقرئ أحاجيها فتبين له النبوءة ، وتتكشف في تمامها . لحظة هبوب الإعصار . فيبتدع مع القرية هباء .

وتلعب العزلة دوراً أكثر تعقيداً في حياة الشخصيات النسائية في الرواية ، فالحب لا يقتحم أسوار العزلة ، ولكنه يشكل عنصراً أساسياً من عناصر اللعبة ، إنه في لعبة الورق يمثل الجوهر أو الثقل إنه الديوان في

عالم السيرك . وتعد المنافسة بين أمارانتا ورييكا في حب الشاب الرقيق الخنث بيترو كريسي نموذجاً صالحاً للقياس ، إذ ترجح كفة ربيكا في بداية الأمر بينما تجتاز أمارانتا آلامها في وحدتها ، فتحول اهتمامها إلى أبناء أخيها ، وعندما يحتاج خوسيه أركاديو مشاعر ربيكا تتمكن أمارانتا أخيراً من عقد خطبتها على كريسي ، تلك الخطبة التي لا تتوج بالزواج وإنما تنتهي بانتحار كريسي . وتأفل حياة ربيكا في عزلة تامة بعد انتحار - أو مقتل - أركاديو ، الذي لا نصل إلى حقيقة قاطعة بشأنه . وتظل حبيسة بينها تألي أي اتصال بالعالم ، وترفض الاعتراف بمرور الزمن وتستسلم لأشباح الذكرى . « لقد وجدت السلام في هذا البيت حيث تتجسد الذكريات بقوة استدعاء لا تخمد ، وتظل في تجسدها نجوب حجرات المنزل المغلفة كأنها كائنات إنسانية » . وعلى الرغم من أن أمارانتا تواصل الحياة بين الآخرين فتكاد ترتبط عاطفياً بأحد الثوار - جرينيلدو ماركيز - وتعمل على إثارة أحاسيس الشهوة المبكرة في أحد أبناء أخيها ، إلا أن ولاءها الحقيقي لا يتجاوز ذاتها ، بل لا يتجاوز أسوار وحدتها التي لا تقهر . « ربما قيل أنها كانت تنسج بالنهار وتنقض ما قد نسجته بالليل ، لم يكن يحدوها بذلك أي أمل في هزيمة العزلة بل على العكس كانت تعمل على تغذيتها » . لقد غلّت المراتين - أمارانتا ورييكا - قيود الكراهية المتبادلة<sup>(1)</sup> التي أجهضت مشاعرهما ، فحالت بينهما وبين القدرة على منح الحب . وخلال سنوات عزلتها الممتدة « كانت أمارانتا تفكر في ربيكا ، ذلك لأن العزلة قد أدت إلى انتعاش الذكريات » . وتحول حياتها إلى مجرد منافسة لا تنتهي ، فلا تألو كلتاها جهداً كي تفوز بالبقاء حية بعد غريمها ، كي ترتشف حتى الغالة منعة موت الأخرى .

أما الفرع الآخر من الشخصيات فهو فرع خوسيه أركاديو ، ويضم أركاديو وأوريليانو الثاني . ويبدو منذ الوهلة الأولى ، أن هذا الفرع أبعد ما يكون عن التوحد والعزلة ذلك لأن شخصياته تتميز بضخامة هائلة وتستمتع بالحياة استمتاعاً كاملاً ، وكأنها قد أخذت على عاتقها أن تحسو أكبر جرعة ممكنة من واقع الحياة ، تتمثلها النفس أو الجسد ، إن شئنا الدقة ، فتعاملت مع الواقع الخارجي كما لو كانت تسعى إلى السيطرة الجسدية عليه . ولعل وصف هيئة خوسيه أركاديو ، عندما عاد بعد هربه مع الغجر ، تعد نموذجاً صالحاً لما نعينه ، إذ يصفى الكاتب عليه صفات حيوانية : « له رقبة ثور أمريكى » ، « يلف وسطه حزام عريض يبلغ ضعف سمك سرج حصان » . كما يلجأ الكاتب إلى التهويل في استخدام الأرقام : « بعد أن التهم ست عشرة بيضة نيثة » « وجاب العالم خمسة وستين مرة » ، وإلى نحت تعبيرات جديدة مثل Protomacho أي نموذج الذكورة - تصاغ لوصف الشخصية ، بحيث تقدم هذه التعبيرات صورة لأبعاد مخيفة ولطافة تفوق الطبيعة في عنفوانها . إن خطواته كأنها « زلزال يهز أركان البيت » وتنفسه « كصوت احتدام البركان » .

ولكن يبدو كما لو كان الواقع ذاته يتمرد على هذا العنفوان ولا يقبله ، وكأن آل بونديا قد جبلوا على أن ينكروا الواقع أو أن ينكروهم الواقع . إن الموت بطارد كلا من خوسيه أركاديو وأركاديو فيبقى كلاهما نجبه بصورة فاجعة في مستقبل عمرهما ، أما حياتهما فيمزقها التجاذب العنيف بين طرفي نقيض . ولم يكن الجنس - عندهما - سوى تذبذب ،



## العزلة والنساء الواقعات

إن الأنماط المتعددة للعزلة في أسرة بوينديا على هذا النحو تشكل « نظاما » مثلث الأضلاع ، يمثل فيه حاملو اسمي أوريليانو وخوسيه أركاديو الضلعين الأولين ، وتكمل الشخصيات النسائية خصوصا أمارانتا ورييكا بقية الأضلاع . أما حاملو اسم خوسيه أركاديو فينغمسون دون تردد في الواقع الذي يستغرقهم تماما وإن رفضهم بعد حين ، على عكس حامل اسم أوريليانو الذين ينطوون على مزاج خيالي ، يخططون لمستقبل مستحيل ، فينتهي بهم الأمر إلى اللجوء إلى الماضي . أما أمارانتا ورييكا فليس لدى أي منهما قدرة على التصور المستقبلي . ( لقد كان خوسيه أركاديو هو الذي أغوى رييكا ثم أقنعها بالزواج منه ) إن الواقع بلا مسها ( رييكا ) أو يضغط عليها ( أمارانتا ) لكنها سرعان ما تنسحبان منه . لكي نعودا إلى الاعتزال في محراب الماضي .

والوظيفة الأساسية لأورسولا وبيلا تيرنيرا وتمثل كلتاها الأمومة في الأسرة ، سواء أكانت شرعية أو غير شرعية - هي التمكين لإقامة علاقات داخل هذا النظام وخارجه ، ومن هنا يضمنان له البقاء . ( إذ أن النتيجة الطبيعية للعزلة لابد أن تكون انقطاعا كاملا عن أسباب الحياة ) . ويبدو وضع أورسولا بسيطا من حيث الظاهر : إنها المقابل الواقعي الذي يعادل تباعد خوسيه أركاديو بوينديا عن الواقع (٣) . ولذلك تقع عليها مسئولية استمرار حياة الأسرة ، ومدها بمقومات بقائها . وكلما تفاقم جنون رب الأسرة أحكمت هي قبضتها على زمام الأمور لتجتاز بالأسرة أولى مراحل تكاثرها . ولكن أورسولا هي المحور الذي يدور حوله الزمن : فهي مستودع ذكريات العائلة وناقلتها إلى ذريتها من ناحية ، وهي حاملة أسطورة ميلاد الطفل الوحشي ( المينوطوري ) الذي يولد بلذنب ، بعد سفاح المحارم ، تلك الأسطورة التي ينقلب إليها ( بكل ما فيها من خوف وانجذاب ) مصير الأسرة .

أما الدور الذي تلعبه بيلا تيرنيرا ، قارئة المطالع وشبه العاهرة ، فهو أكثر تعقيدا ، إذ أن هاتين الصفتين تتكاملان في دورها في الرواية بحيث تنبأ بالمصير وتحققه كأداة له في نفس الوقت . لقد تحدثت بالجنس عند أجيال متتالية من أبناء أسرة بوينديا ، فكانت تفودهم خلال مجاهل التجربة الأولى إلى حب النساء الأخريات . تدفعهم دائما - طبيعتها المتفتحة الحية . لقد نتج عن علاقتها بشباب أسرة بوينديا أطفال أصبحوا جزءا من العائلة وبعضا من سلالتها . وذلك البعض غرس ( جاهلا بأصله ) علاقات سفاح المحارم ، على نحو يكاد أن يلحق ببيلا نفسها ، ولكن بيلا - من ناحية أخرى - هي المرأة التي تستطيع ، عندما تدعو الضرورة ، أن تقرأ في أوراق المطالع رسائل الغيب فتسيطر بذلك على ماضي العائلة ومستقبلها . ورغم أن اتصالها المباشر بالأسرة يتباعد مع مضي الزمن إلا أنها تصبح الحارس الوحيد لمستودع أسرارها عندما تودع أورسولا الحياة . ( إن هذه الإزدواجية المتكافئة في دور بيلا تيرنيرا تضاعف من أهمية دورها بالنسبة لأوريليانو وبايلونيا آخر سلالة بوينديا ، وذلك بحكم تقدمها في العمر . إذ أنه يعيد اكتشاف

يتوتر ما بين أقصى درجات الهرب والعزلة الفانية (التوق العنيف المحير بين الفرار ، وفي نفس الوقت البقاء إلى الأبد في هذا الصمت المحقق وتلك العزلة المخيفة ) وبين أقصى درجات الاجتياح الجسدي المدمر ( وعند أول اتصال بدت عظام الصبية وكأنها تنتزع من مفاصلها فيصدر عنها صرير غير منتظم » . لقد بذلت جهدا غير انساني كي لا تخرج منها روحها عندما رفعتها قوة إعصار من خصرها ثم جردتها من ثيابها ثم مزقتها في حركتين كعصفور صغير » . ) إن تلك القوة الجسدية الهائلة تشبه القوة السياسية للكلونيل أوريليانو من حيث أنها تعبير فاجع عن افتقاد الأمان .

ولعلنا نستطيع أن نبين أوجه التكامل بين السمات المميزة لكل من الفرعين الأساسيين لشخصيات الذكور المفترعة عن بوينديا في الرواية ، ذلك التكامل الذي يبدو واضحا في خوسيه أركاديو بوينديا المؤسس . إنه متعلق على ذاته يميل إلى القيام بمهام لاجدوى منها ، ويتميز بالضخامة الجسدية والقوة ، وعندما يتفجر في نوبات جنونه ينحو إلى تدمير ماحوله . لقد كان على المحيطين به أن يستعينوا بعشرين رجلا كي يتمكنوا من إحكام وثاقه وحجزه في مكان مغلق . ورغم اجتماع هذه المتناقضات في شخصية الأب إلا أننا نجدها تتجلى بصورة أكثر تحديدًا في شخصيتي التوأم خوسيه أركاديو الثاني وأوريليانو الثاني . فقد تميزا بتطابقهما التام في الطفولة وصعوبة التفرقة بينهما ، إلى درجة احتلاط الأمر على من حولهما ، فبادلوا ما بين اسميهما . لقد حمل كلاهما منذ البداية بذرة « الميل إلى الوحدة » ، غير أن أوريليانو الثاني استطاع أن يتحقق جنسيا في علاقته مع بيترا كونس ، إذ وجد أنه « ينسلخ عن ذاته المنسحبة إلى الداخل » ويواجه « واقع الحياة » ومن ثم تواصل شخصيته اكتساب « المزيد من الحيوية والانفتاح » . ويكتشف « لذة الحياة ومنعة البذخ وإقامة الحفلات » . ويصل إلى أبعاد كوميدية غير متجانسة ، ويصبح ذا شهية هائلة ونهم مفرط . يبلغ ذروته في الاحتفالات . أما خوسيه أركاديو الثاني فإنه يتكشف عن ملامح شخصية أوريليانو ، ولكن سرعان ما تتحد شخصيتا الأخوين التوأم ، إذ يموتان معا مثلا ولدا في نفس اللحظة ، فيجتمعان مرة أخيرة . وكان تباين أحداث حياتهما لم يكن سوى تجليات مختلفة لنموذج واحد .

وثمة علامة أخرى على تجاوب التكامل بين مكونات الأشخاص . وتمثل في الاحلال المؤقت لشخصية محل أخرى في لحظات الأزمة . مثال ذلك مايفعله أوريليانو وبايلونيا عندما يبحث عن عزاء في حبه لأمارانتا أورسولا بين ذراعي نيجروماتا . إن تفحمة الجنسي يتكشف ليصبح ممثلا للتفحمة الجنسي لخوسيه أركاديو ومساويا له . ( أدركت المرأة فجأة أنها أمام قوة هائلة زلزلت أحشاءها وفرضت عليها أن تعيد تنظيمها » . ) وبفس الطريقة تتحول غرابيه في الماخور لثائل غرائب خوسيه أركاديو ، فتسمح بنحو من اللا واقعية يغير قيمة كل شيء : « وكان الأشياء لم توجد إلا في الخيال . لأن الأشياء الملموسة نفسها لم تكن سوى وهم : الأثاث .. إطارات صور .. لم تطبع قط . حتى البغايا المذعورات اللاتي جئن من الأماكن المجاورة ... لم يكن سوى محض اختلاق ... بل الطعام لم يكن طعاما » .

قدرتها كساحرة ومستودع للذكريات، بينما تقوم نجرومانتا ، فتاة الليل ، بنهيمته لملاقاة أمارانتا أورسولا . وعلى العكس من أورسولا ، الأم الشرعية التي تمثل الحقيقة التجريبية يتجلى في بيلار تيرنيرا صوت حقيقة أخرى ، تتجاوز المنطق ، ولكنها حقيقة لا تقهر ، أدائها الأولى الجنس . ويتوج موت بيلار تيرنيرا بشعائر دفن ، أشبه بشعائر دفن كاهنة خرافية من عصور بدائية سحيفة ، بعد أن عملت في أواخر حياتها صاحبة حان ، إذ وضع جثمانها دون كفن وسط صالة رقص هائلة ، بينما أخذت العاهرات الخلاسيات يلقين حليهن من فجوة في أعلى الغرفة فتغطي الحلي جسدها .

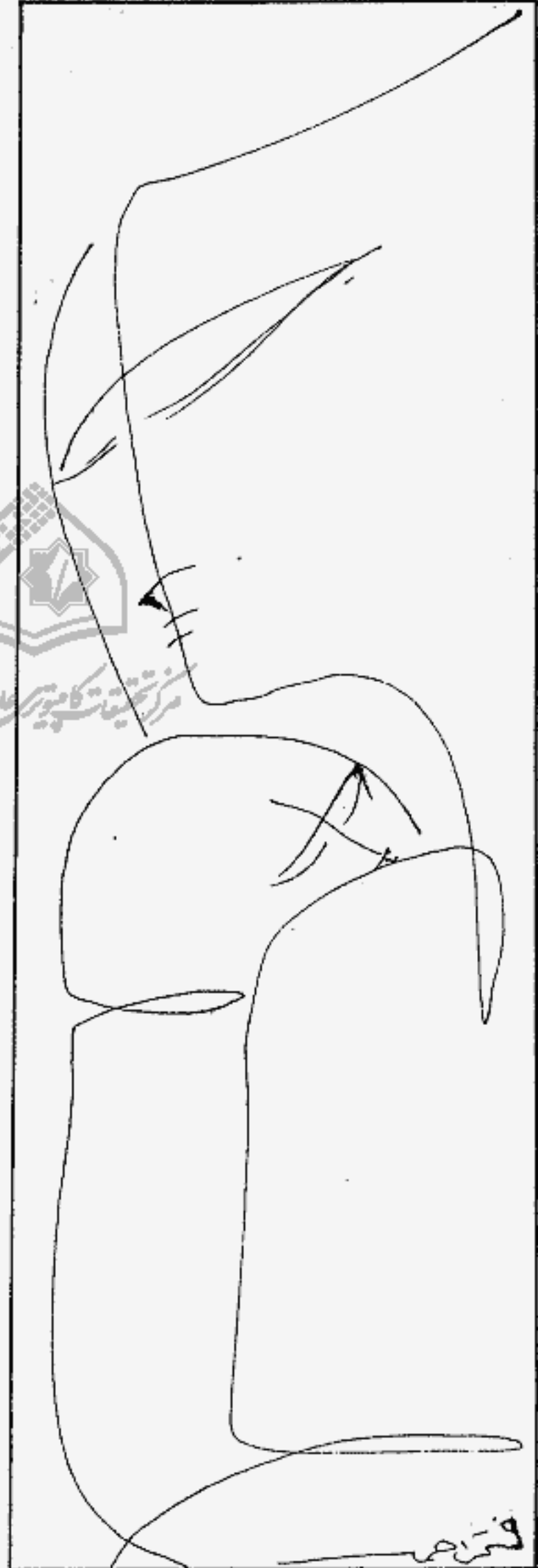
وكذلك لا يمكن إغفال شخصية بيترا كونس ، إذ رغم أن دورها - بالنسبة لأوريليانو الثاني - اقتصر في مبدأ الأمر على دور مشابه لبيلار تيرنيرا ، إلا أنها سرعان ما أصبحت خلية رسمية ، بل إنها استطاعت أن تكون موضع حب في علاقة من العلاقات الطبيعية النادرة التي دامت في مائة عام من العزلة ، كما أنها استطاعت أن تنتزع أوريليانو الثاني من مصير الوحدة والبحث المضني عن التواصل ، ذلك البحث الذي يتجلى في التركيبات التعبيرية التي استخدمت فيها كلمة العزلة ( لقد اختارت أمارانتا أوريليانو خوسيه « ليشاركها عزلتها » ؛ حيث كان أركاديو وأمه بيلار « شركاء في العزلة » ؛ وأوريليانو وفرناندا « لم يتشاركوا في العزلة فواصل كلاهما الحياة بمفرده » ؛ كما « أن التقارب بين شخصين منعزلين » قد وصل ما بين خوسيه أركاديو وأوريليانو بابلونيا في « عزلة لا يسير غورها » . كانت تفرقها وتجمعها في نفس الوقت » ) لكنها عزلة فاضت بسلامة غامرة على الحبيين بيترا كونس وأوريليانو الثاني فواصل كلاهما إلى قمة الصفاء « في جنة العزلة المشتركة » ويرجع ذلك ، في الحقيقة ، إلى طبيعة بيترا كونس - وهي تمثل استثناء في الرواية - فهي تملك قدرة على مشاركة الآخرين والتضامن معهم ، إلى حد يجعلها تكن الود لغريميتها فرناندا . وتظل إلى النهاية ، رغم يؤسها ، تمد يد العون إلى فرناندا التي يستغرقها الكبرياء فلا تعرف هذه الحقيقة .

٥ - ١

#### العزلة والعلاقات المحرمة

إن المساحة العريضة التي تحتلها العزلة تنشأ من مواقف الشخصيات ويمكن بيان تركيبها وفردتها ، كما تتضح في الفقرة السابقة ، عن طريق تعدد الدلالات اللغوية لكلمة العزلة ومشتقاتها . سواء لحقت بها أو ألحقت بكلمات أخرى مثل : ( العزلة ... التجريد : التوحد والعزلة ؛ العزلة ... الفرع ... الخوف : العزلة والحب ؛ أو في تركيب لغوي مثل : قوقعة عزلة ؛ أو في تعبيرات أخرى مثل : العزلة والإحباط التام ... افتقاد اليقين ؛ صامت ... معزول . ضائع ... معزول . خربق ... معزول ؛ حزين ومعزول ؛ أو تعبيرات مثل : تأمل معزول .. قرار لا رجعة فيه ؛ عالم كثيف لا يمكن اختراقه . ) .

والمقصود هنا أن دلالات لفظ العزلة تتذبذب مع حركة الشخصيات التي تحمل بذورها .



وحنيه إلى مداعبتها في طفولته الباكرة ، فيلجأ في النهاية إلى مكوندو ويدفن نفسه في ذكرياته محاولاً أن يعيد خلق فردوس تلك الأحاسيس النائية المبهمة التي أشعلت أمارانتا جذوتها في نفسه ، ويظل مخلصاً لعالمه الوهمي إلى اللحظة التي يموت فيها غريباً في بركة صغيرة صنعها في فناء المنزل .

أما أوريليانو باييلونيا فإن فحولته الفائقة التي أنصبت نيجرومانتا العاهرة ، تبدو كما لو لم يكن لديها هدف نهائي سوى علاقته بأمارانتا أورسولا : ولذلك نبذ أوريليانو التأمل الصامت لحياة بأكملها . مرة واحدة ، ليحقق اللعنة المقدرة لأسرة فينهي حياته وحياتها . وكما انتهى المصير بخوسيه أركاديو الذي وصل إلى البيت رقيقاً مريضاً معطراً ، ليتحقق المصير في غرفة الداهل ، كذلك كان نفس المصير الذي أخذ شكل علاقة حب محرم . في منزل يتهاوى كل شيء فيه سوى هذا الحب بين آخر من بقي من سلالة بوينديا ، ليصبح حباً يقتل كليهما فيتحقق المقدور . لقد عادت أمارانتا أورسولا إلى مكوندو امرأة عصرية منطلقة يحدوها « سراب الجنين » الذي يخفي نداء ملعونا يسرى في دماها .

ولا تظهر الثيمة Theme الأسطورية في الرواية عبر مجال دلالي ، بل تظهر في موتيفة Motif متكررة ، هي ذنب الخنزير ؛ إذ نجد أن أورسولا العروس الشابة يعثرها رعب بدائي يخفيها من الاستسلام لزوجها خوسيه أركاديو ، فتعيش مأساة إبان فترة الحمل يسيطر عليها فيها خوف قاتل ( « اهترت فرعا ليقينها بأن أنين الجنين في أحشائها هو أول علامات الكائن الخفيف ذي ذنب الخنزير » ) . ويظل ذنب الخنزير سيفا مسلطاً على أمارانتا إلى أن يصبح حقيقة ماثلة في ابن أمارانتا أورسولا ، فيصبح حقيقة قاتلة .

إن علاقات المحارم التي لاحظنا ما في جوانبها الموجبة يمكن أن تظهر وتنتضح على مستوى السلب ، أي في العلاقات المشروعة ، إذ أننا نجد أن كل من ارتبط ، سواء بالزواج أو بالخطة ، مع أي عضو من أعضاء الأسرة يلحقه الموت أو الدمار النفسي ؛ فريميديوس تموت بعد زواجها من أوريليانو بأشهر قليلة . وبيتروكريبي يتفق سنوات عديدة من عمره عاشقاً لرييكا التي تجتاحها مشاعر خوسيه أركاديو فيتحول إلى أمارانتا ، فلا تخطب وده إلا لتركه دون مبرر فينتحر . وكذلك فإن حبيب ميسي يقضى حياته مشلولاً إثر طلق نارى أصيب به ، عندما كان يتسلل إليها . وتبقى القديسة صوفيا - زوجة أركاديو الابن غير الشرعي لخوسيه أركاديو وبيلاز تيرنيرا - على قيد الحياة لكنها تظل مسلووبة الشخصية لتعيش أشبه بالخدم في بيت العائلة .

لقد كانت فرناندا هي الوحيدة القادرة على مواصلة الصراخ . ذلك لأن تشوهات النفس الباكرة أدت بها إلى اغتراب لا يختلف كثيراً عن غربة آل بوينديا أنفسهم ، وما كان فيهم من ميل إلى الخيال والانطواء والنشاط العقيم ينظره عندها ترفعها الأرستقراطي وأوهام الدماء الزرقاء التي تجري في عروقها وشغل إربتها الأخرق ؛ ولذلك احتفظت برأسها شامخة رغم كل هجوم العائلة ومحن الدهر ، وتزايد ترفعها حتى تحولت

إن هناك دافعا خفياً يكمن وراء توالى الانتقال من دلالة إلى أخرى ، على مر الأعوام وتغير المواقف ، ويتمثل في نزوع لا يقاوم ، يتجه بقوة دفع لا قبل لأحد بردها ، نحو إقامة علاقات غير شرعية تصل إلى سفاح المحارم ، تحقيقاً لمصير مأساوي محتوم . إن الجلد الأول والجلد ابنا عمومة ارتباطاً بالزواج<sup>(1)</sup> ، رغم علمهما بالأسطورة التي تناقلتها العائلة عن ميلاد طفل ، يحمل في مؤخرته ذنب خنزير ، لذوى قرني لها ، واحتمال تكرار الحادثة في أجيال تالية . والواقع أن الأسرة نجت من مطاردة هذه اللعنة أول الأمر ( رغم أن أورسولا لم تملك سوى أن تسأل نفسها . عندما تحول ابنها الكولونيل أوريليانو إلى رجل قاس متعطش إلى الدماء ، عما إذا كانت لعنة التشويه الخلقي قد تحولت في نسلها إلى تشوه خلقي ) . ولكن اللعنة تصيب الأسرة بعد انقضاء قرن بأكمله نتيجة لسفاح المحارم في علاقة أوريليانو باييلونيا بأمارانتا أورسولا . فيندثر وجود العائلة كما لو كانت الأعوام المائة لا تمر سوى لإجباب هذا المخلوق الغريب « عندها فقط أدرك ( باييلونيا ) أن أمارانتا أورسولا ليست شقيقته بل خالته وإن سير فرانسيس دريك لم يهاجم مدينة ريوآتشا إلا لكي يجعلها يتقبان واحدهما عن الآخر في تيه رابطة الدم المتشابه . حتى يتخلق منها ذلك المخلوق الأسطوري الذي ليس بعده أي عقب للأسرة . »

إن ذلك النزوع يجد شواهد له فيما يتصوره خوسيه أركاديو من أن ربيكا أخته ، ولكن لا يشبه ذلك عن إقامة علاقة معها ؛ ولا ينفذ زواجها إلا بعد أن يؤكد قسيس القرية أن ربيكا طفلة بنتها آل بوينديا وليست من نسلهم . ويهيمن شبح سفاح المحارم على علاقة أمارانتا أورسولا وأوريليانو باييلونيا ويبقى مسيطراً حتى النهاية ، عندما يتبين باييلونيا أنها ليست أخته بل خالته ، ويتجسد في شخصية أمارانتا ذلك النزوع القاهر فيدفعها إلى إشعال جذوته في ابن أخيها أوريليانو خوسيه ، ثم تسحب فجأة خوفاً من تحقيق نبوءة الطفل الوحشي ( المينوطور ) . وتقع في ظلمات وحدتها وعذريتها حتى الموت ، ولكن ذكراها تبقى لتنتقل السم إلى أبناء الأخ وأبناء أبنائهم : إلى أوريليانو خوسيه وإلى خوسيه أركاديو ؛ فيتعرض الأول - وهو مازال طفلاً - إلى ملاعبات غير بريئة وإثارات لن يعطيها اسمها الحقيقي إلا فيما بعد ، فيعضى قدماً رغم ما كان يقابل به من تهديد بطفل خرافي ذي ذيل . أما الثاني - خوسيه أركاديو - فنظل رجولته محتجزة - أبداً - في ذكرى الملاحظات التي تلقاها وهو طفل من عمته الكبرى .

إن كارثة آل بوينديا تقع في فعلين منفصلين : اقتراف الزنا بالمحارم ( أمارانتا أورسولا وأوريليانو باييلونيا ) وزنا المحارم باعتباره وصمة مقدرة . وحمل خوسيه أركاديو في داخله - حقيقة - كل عوامل العزلة والخوف مجتمعة « كان ما يزال طفلاً خربياً يرقل في وحدته وحزنه المرعب » في « تلك العزلة الكثيفة » وإلى جانب ذلك نما الخوف داخله ، أو « عادة الخوف » تغذيها ذكريات طفولته ، فكان « يرتعد فرقا على مقعد صغير تحت أنظار العيون الزجاجية للمائيل القديسين » . كما كان « معدداً لأن يعثره الخوف من أي شيء يقابله في الحياة . » ولم يكن هناك شيء يستطيع انتشاله من ذلك الرعب سوى ذكرى عمته الكبرى أمارانتا

إلى شخصية مضحكة في عجرفتها ، بل شخصية بطولية .

وإذا كانت أماراتا ترمز إلى العلاقات المحرمة فإنها تلتقي في رفضها الزواج من خارج الأسرة بريميديوس - ابنة أركاديو وصوفيا المسماة باسم زوجة أوريليانو المتوفاة - غير أن « ريميديوس الجميلة »<sup>(5)</sup> بالإضافة إلى ذلك تعد شخصية أسطورية بفوح منها « عبير مقلق وشذى مُعذب » ، لا يملك منه الرجال فرارا فينقادون إلى حتفهم . ولا يزال العبير جثث الفصحايا « إذ أن رائحة ريميديوس الجميلة تظل تعذب الرجال بعد موتهم ، بل يسرى العذاب في رماد عظامهم . »

وأهم ما يميز ريميديوس هو عدم اكتراثها التام بمشاعر الحب . الذي يبدو مستحيلا أن تقع فيه . ولقد أفضى عدم وعيها بجهاها وجاذبيتها إلى عالم فردوسي تتخفف فيه إلى أقصى حد من ثباتها لتلبي نداء لا تستطيع أن تدركه . ولقد كان عدم الوعي هذا هو الذي يقود محبيها إلى الموت ، سواء أكان ذلك بفعل اليأس وتدمير الذات لعدم اكتراثها أم كان ذلك لأنها سلطت عليهم بهذا الموقف شرارة الموت الكامنة في جهاها الرائع . وهنا أيضا تصبح لعنة « ريميديوس الجميلة » تنويعا آخر في لحن العزلة ، تلك العزلة الخالصة التي لا تحدها حدود زمنية أو ذكريات أو مشاريع . ( لقد ظلت « ريميديوس الجميلة » تتجول هناك في صحراء العزلة . لا تحمل صليبا على ظهرها ، تنضج في أحلامها الخالية من الكوابيس . وفي حلماتها الممتدة بطول أيامها ، ووجباتها غير المنتظمة ، وفي صمتها العميق المتصل الذي لم يحمل أى ذكرى . »

المهاجرون ، وانقلب الرخاء بؤسا - فوجئ بأصحاب المحلات العرب « يجلسون في نفس الأماكن ، وعلى نفس الهيئة التي كان يجلس عليها آباؤهم وأجدادهم من قبل ، في عناد لم يسهم فيه سوء ، فلم يقهرهم الزمان ولم تفت الكاؤنة من عضدهم ، سواء أكانوا أحياء أم أموات » . تماما كما حدث لهم بعد وباء الأرق أو بعد حروب الكولونيل أوريليانو بوينديا التي وصلت إلى التتين وللاثنين حربا . وعندما سألهم كيف تمكنوا من النجاة خلال سنوات الفيضان الخمس « أجابوا بإبتسامة خبيثة ونظرة حاملة » أنهم أنقذوا أنفسهم بالسباحة . ونجد في هذه الصفات - على وجه التحديد - استخداما متكررا للكلمات مثل : كسل ، تراخ ، إهمال .

ولعلنا نستطيع أن نتبين بوضوح سلبية هذا الموقف ، إذا ما ربطنا بينه - بالسلب أو بالإيجاب - وبين تصرفات ممثلي السلطة من العسكريين ، فقد تدخلوا بثقلهم مرات عديدة . وأجروا كثيرا من التفتيش والقتل . وكان الرصاص ينال على مواكب المهرجانات الشعبية . وقتلوا طفلا مع جده لأنه سكب شيئا على ملابس الضابط . وعملوا على قتل أبناء الكولونيل واحدا وراء الآخر ، واستدرجوا المظاهرة الشعبية إلى الميدان حيث حاصروا المتظاهرين بالنيران ، بينما تم القبض على قادة اتحاد العمال وإعدامهم أثناء الليل . ويعبر جارتيا ماركيز . خلال ذلك كله - بطريقة تنطوي على جفاف كما لو كان يسترجع حالة القهر .

وهو يهدف - في الحقيقة - إلى تصوير نوع من القهر يضاعف أهل القرية أنفسهم من وطأته عليهم . لقد أدى تضافر تدهور العوامل السياسية والاقتصادية إلى إحكام تلك القبضة الخائفة على البلدة ، مما أدى في النهاية إلى دمارها ، بينما استسلم الأهالي إلى الأمر الواقع باعتباره كارثة لا حيلة لهم في ردها ، وأحجموا عن التصدي الفعلي للأحداث التي ناءت بها القرية العزلاء ، وربما يرجع ذلك إلى عجز الأهالي عن الربط بين أطراف هذه الأحداث وإدراك مغزاها ، لقد كانوا يتقبلون بقدرية تامة تقلب أحوالهم بين الرخاء والبؤس . أما موجات التمرد التي اجتاحت القرية ( العسكرية في حالة الكولونيل أوريليانو والمدنية في حالة الإضراب العام ) فلم تكن سوى انفجارات غضب غريزية يائسة ( تتشابه مع جموح غضب أوريليانو ) .

إن الحقائق يعترضها إلغاء مزدوج باستخفاف المتفهمين تارة ، وتغاضي المستغلين تارة أخرى . ويمثل دهاء الحامين في اتخاذ قراراتهم عقب الإضراب النموذج الأول لعملية الإلغاء ، فيزعمون في بادئ الأمر أن شكوى العمال ليس لها مبرر ، ثم يتبادون فينكرون وجود العمال أنفسهم ، أو ذلك التنكر المتقن لصاحب شركة الموز خلف أفتنة وأسماء ولغات متعددة هربا من المحاكمة ، ويصل به الأمر إلى حد إعلانه موته على الملأ . ولعل أبرز هذه النماذج هو محو كل أثر للمذبحة التي راح ضحيتها آلاف العمال ثم ادعاء السلطات الإنكار التام لحدوث الإضرابات في مكوندو أصلا . إن خداع السلطات وسلبية الأهالي يظهران في خطين متوازيين ويتمثلان في عبارة جارحة الصدق ، وإن كانت صارخة الزيف في نفس الوقت : حيث جاء في تقرير السلطات : « لم يحدث

إن إقامة علاقات محرمة هو هرب من الواقع أيضا ، ولكنه الواقع بمفهومه الإنساني هذه المرة . لقد أسس آل بوينديا قرية مكوندو ولعبوا دورا حاسما في تحديد مصيرها ، سلبا وإيجابا ، ولكنهم عاشوا في واقع الأمر بمعزل عن بقية السكان ، وفي حين اتسع بيت الأسرة وألحقت به منشآت جديدة لايواء أفرادها المترايدين ، ظلوا جميعا كمن يعيشون في حصن حصين . وفي المناسبة الوحيدة التي عمر فيها المنزل بالزائرين كان آل بوينديا يستقبلون مؤسسى القرية فحسب . صحيح أن ثمة مناسبات أخرى فُتحت فيها أبواب المنزل ولكنه ظل منزلا أرسقراطيا غير مضيفا ، يملؤه البذخ وليس التحرر ، وتشبه حجراته الفندق في امتلائها ، وكان ذلك هو الموقف من « جامعى الموز » ( الذين كان من الأفضل عدم الترحيب بهم ) ومن رفاق ميمى - فلما الإسراف أو لا شيء على الإطلاق ، ولكن ليس هناك علاقة طبيعية دائمة مع أهل المدينة .

وعندما نغمن النظر في خصائص أهل مكوندو - خارج المنزل - نجد أنهم لا يختلفون كثيرا عن آل بوينديا أنفسهم . إن مكوندو تبدو وكأنها دوامة بنجذب كل شيء فيها إلى المركز دون أى قوة طاردة . إن الاستدارة لا تقتصر على الزمن وحده في مكوندو ، ولكنها سمة أساسية للتكوين الذهني الجماعي ، فالسكان يتأثرون بالأحداث الخارجية بطبيعة الأمر . تأثيرا دمويا في بعض الأحيان ، ولكنهم يظلون سلبيين ، مما يكشف عجزهم عن التعامل مع أى واقع يغير واقعهم . وعندما أخذ أوريليانو الثاني يحرق الطرقات بعد الفيضان - وكانت المدينة حطاما - وانحدر



شيء في مكوندو ، لم يحدث شيء على الإطلاق ولن يحدث شيء البتة ، إنها بلدة سعيدة » .

لقد اختلط الخداع على المستوى العام بخداع جماعي للذات ؛ فالمذبحة التي وقعت في الميدان العام بمكوندو ومشهد القطار الذي يمر مائتي عربة محملة ببحث الضحايا ، والذي ظل يمتزج بذكريات هاذية لطفل مجهول ولخوسيه أركاديو الثاني ، هما مشهذان قابلها الأهالي باتفاق

صامت على كتمان ما حدث ، وإيجاع على الإنكار الصريح « ليس ثمة قتلى هنا » ، وفي مقابل هذا الموقف لا تكف الذكرى عن الإلحاح على ذهن خوسيه أركاديو بينما اختلط في ذهنه ما حدث بالفعل بذلك الهذيان الذي صاحب هوجة الأحداث كما عاشها ، ويلزمه رعب قاتل منذ ذلك الحين أفقده القدرة على الربط الدال بين الأحداث ، كي تخرج من مجال الهذيان إلى عالم الحقائق الفعلية . فقد قوبلت روايته بعدم التصديق أول الأمر ، ثم تفاقم الموقف مع مضي الزمن ، ولقى إنكارا جماعيا لكل ما حدث : فأغلق على نفسه ذكرى كابوسه الخاص ، وظل شاهدا وحيدا لا نجدى شهادته .

إن جارتيا ماركيز يضع الجانبين معا ، مضمنا إياهما في دورة الزمن ، لكي يعبر عن الحقيقة الداخلية وليس الحقيقة التاريخية . ويتبع ماركيز نفس النهج ( التضاؤل القاسي للمعنى إلى درجة الخشونة ) في وصفه لعملية إطلاق النار التي تحتل باحتفالات المهرجان ، فيؤخذ ما بين الموق والشخصيات التي تمثلها ملابسهم التنكرية ، ليحيل المشهد إلى مشهد ختامي لباليه : « لقد كان هناك كثير من الموق والجرحى على جانبي الميدان ، تسعة مهرجين ، وأربعة كولومبس ، وسبعة عشر ملكا من ملوك الكوتشينة ، وشيطان وثلاثة موسيقيين ، واثنان من نبلاء فرنسا ، وثلاث إمبراطورات يابانيات » . وبذلك يلمح جارتيا ماركيز إلى الواقع من خلال التشويه المتعمد والإشارة الخادعة ، إلى درجة تتطوى على تأثير يقضي إلى تحليل اجتماعي أنثروبولوجي دقيق . وتنهض أقواله - في هذا السياق - على العزلة باعتبارها حالة مس يتوارثها الأبناء عن الأسلاف مع العلاقات المحرمة باعتبارها قدرا مقدورا لا فكاك منه . وتنجسد هذه المقولة بجانيها في سلسلة طويلة من الاستعارات لأوضاع إنسانية شديدة الخصوصية والمركز وواضحة التحدد . وتنجلي من خلال ذلك كله مأساة آل بوينديا عندما ينساقون مع أحلامهم ويحتازون تبه العلاقات المحرمة ليؤدوا دورا في دراما تُفرض عناصرها من الخارج ، فتتجاوز عالمهم والعالم القصصي ذاته ، ولكنها رغم ذلك دراما لمكوندو حقيقية ، تنبت وسط عالم من سكان كولومبيا الذين يعانون وطأة ما يسمى بالحضارة والاستغلال الصناعي ، والذين يعجزون عن التصدي لما يعانون ، ولكن إلى حين .

١ - ٢

الرموز والاستعارات بين التجريد والتجسيد

لقد استخدمت المفهوم العمل التجريبي للواقع في مقارنة العزلة بأشكال أخرى من الفشل في التكيف مع هذا الواقع مما يساعد على التحديد ، بالتضاد ، للامح الوضع الوجودي لشخصيات الرواية . ويجعل بنا عند هذه النقطة أن نتخذ موقعا مخالفا فننتحل وجهة نظر الشخصيات ذاتها كي نبين منحاهما في فهم الواقع . ويصبح هذا الانتقال يسيرا إذا ما تبين أن بناء الرواية يتخذ من هذا الموقف منطلقا له ، فالكاتب ينظر إلى الأشياء بأعين شخصياته ، وهي الحقيقة التي ألمح إليها في الفقرة السابقة .



ولعل أكثر الأمثلة شاعرية في وضوحها تلك السجادة الصفراء من الفراشات التي كانت تحوط بموريشيو بايبلونيا (يدرك القارئ مؤخرا أن ظهور الفراشات في المساء مجلبة للتشاؤم « فتنفذ » إلى المكان الذي يود الذهاب إليه دون قدرة » . وهكذا تملأ الفراشات منزل الأسرة عندما تعمل فرناندا على مغادرته ، ليخلق خفق أجنحتها تنفسا مضطربا ويرتبط ظهور الفراشات عند ميمى بقرب وصول حبيبها . وتظل الفراشات تحوم حولها عندما يصيب موريشيو طلق نارى وهو في طريقه إلى مكان لقائها الأخير ، وتصاحبها الفراشات مشقة عندما يعصرها الحزن ويصيبها الصمت المطبق . فتترك مكونذو إلى الأبد . لتحمل الفراشات إليها أخيرا نبأ موت حبيبها .

ويتجسد القدر في سمات مادية (رغم أن الأمثلة التالية تحمل طابعا اثولوجيا دينيا) فنجد أبناء الكولونيل أوريليانو السبعة عشر بمثابة الشاهد الحى على مغامراته الليلية (إذ كانت الأمهات يدفعن بيناتهم إلى خيمة البطل أثناء الليل كي يحظين بشرف انتساب أولادهن إليه .) وعندما اجتمع هذا الحشد من الأبناء في بيت العائلة باركهم القسيس برسم علامة الصليب على الجباه ، ليتبنوا - فيما بعد - أن الرماد الذى رسمت به الصليبان لا ينمحي ، فحملوا علامة التفرد والموت في نفس الوقت ، إذ أصبحت هذه العلامات ذاتها قلب الهدف الذى أصابه رجال الحكومة المأجورون لإبادة ذرية الكولونيل وأى أثر له .

٢-٢

#### الطبيعة الحية

إن هناك تواسلا دائما بين الطبيعة وعقول الشخصيات ، فالطبيعة تبعث برسائلها التي تدرك على نحو ملموس ، وكذلك يستطيع العقل ممارسة تأثيره على الطبيعة . وتتبدى العلاقة بين الشخصيات والطبيعة في نمطين : يتوجه النمط الأول صوب استعارة متموضعة ، مثل تلك الريح التي تهب من المقابر فترسب سلفات البوتاسيوم على الأثاث والجدران ، ومثل العاصفة الصامتة من الزهور الصفراء التي هبت عشية موت خوسيه أركاديو بوينديا فغطت طرقات المدينة وأسطح المنازل ببساط سميك . إن الأشياء - بهذا كله - تصبح لها «حياتها الخاصة» - كما يقول ملكيادس - فالأمر «يتوقف على أن توقظ روحها الغافية» . ومن المؤكد أن دم خوسيه أركاديو - المقتول أو المنتحر - يبدو دما ذا عقل خاص . إذ يتحرك هذا الدم متجها صوب بيت العائلة - بل يمر خلال الحجرات والممرات ، قبل أن يصل إلى مكان أورسولا . فيعلنها بالنبا الفاجع . لتسرع الأم متبعة هذا الدم من حيث أتى لتجد نفسها - في نهاية الأمر ، في مواجهة جسد ابنها المسحى . ويستخدم ماركيز - في هذه الفقرات التي نصف رحلة الدم ذهابا وإيابا - سلسلة من أفعال الحركة التي تقع جميعها في الزمن التام . فالدماء «قد خرجت ... وعبرت ... وذهبت ... استمرت ... هبطت ... تسلفت ... التفتت ... الخ» أما أورسولا «فقد نفذت إلى ... تبعث ... عبرت» .

ولعل ما يميز هذا المنظور (ويعد أساسا للمنى الخرافى الذى يسم الكتاب) هو أن الحقائق الروحية نجد لها صدى فوريا على المستوى المادى فهناك تجسيد للاستعارات بصورة عامة ، بينما تتخذ السمات المميزة للشخصية ، أو مشاعرها ، رموزا تعبر عنها أو تجسدها . ولعل استخدام الكاتب الساهر لأسلوب النعوت الملحمية epic epithet لوصف الشخصيات يعد من الأمثلة الواضحة على ما ذكرنا ، فنجد استخداما تقليديا لهذا الأسلوب في إطلاق ماركيز على إحدى شخصياته اسم «ريميديوس الجميلة» . ومن أمثلة النعوت الملحمية «الوعاء الذهبى الذى يحمل شعار العائلة» والذى اعتادت فرناندا منذ طفولتها أن تستعمله «في قضاء حاجتها» . إن هذا الوعاء الذى تشبث به فرناندا في حلها وترحالها ليس سوى رمز يجسد ساهر لأوهام النبالة التي لم تفارقها ، فالخفاظ على «وعائها» خلال أخرج اللحظات وأمام كافة العقبات يمثل إصرارها على تأكيد تفوق عنصرها . وكذلك تدرج الضمادة السوداء التي تضعها أمارانتا حول معصمها ضمن النعوت الملحمية التي نخفى بها العقاب الذاتى الذى أنزلته بنفسها . فأحرقت يدها تكفيرا عن دفع بترى كريسي إلى الانتحار ، ولكن الضمادة تصبح كذلك رمزا لعذريتها اليائسة المعذبة .

وينسج الرمز أحيانا أخرى ليشمل آفاقا أرحب تم عن تبلور المحصلة النهائية لتجربة حياة بأكملها ، فنجد الكولونيل أوريليانو ينفق الوقت في صنع سمكات ذهبية صغيرة لا يلبث بعد صنعها أن يصهرها مرة أخرى كي يصنعها من جديد ، وكذلك نجد أمارانتا الماهرة تنسج غير توقف كي تنقض ماقد نسجت وتعيد نسجه ثانية ، «لا يعترها في هذا أدنى أمل في الانتصار على العزلة بل على العكس تماما تسعى إلى تكريسها» . إن الهدف وراء الانشغال بأعمال تؤدي بإتقان شديد هو امتصاص للنشاط الذهني لأولئك المنقطعين تماما عن عوامل الزمن ومجريات الأحداث . وهو في الحقيقة نشاط يدور في حلقات مفرغة ، تصبح في النهاية رمزا معبرا ودقيقا عن الإحباط التام .

كما أننا كثيرا مانقع على تجسيد مادی لعديد من المواقف الذهنية والسمات المعنوية فتمتيز بعض الشخصيات بعطر يفوح منها ، يبقى شذاؤه بعد مغادرتها المكان . ومن الأمثلة على ذلك «الرائحة النفاذة» الصادرة عن ملكيادس ، و«رائحة الدخان» التي تفوح من جسد بيلار تيريزا وتحمل إغواءات جنسية عند خوسيه أركاديو وأركاديو من بعده . «وشذى اللافتندر» الذى يعلن عن مقدم بترى كريسي ويرتبط بذكره في ذهن أمارانتا ، و«رائحة البارود» التي استعصى نحو آثارها من جثة خوسيه أركاديو عقب مقتله والتي انتشرت في المقبرة حيث دفن «وتظل الرائحة تفوح من المكان لسنوات كثيرة قادمة» ، ولا يمكن التخلص منها سوى بسد فوهة القبر بطبقة كثيفة من الأسمنت ، ولكنها تظل تحوم حول زوجته ريبكا طيلة حياتها . ولا يقتصر الكاتب على ذلك فحسب ، بل يعطى لحركة الفكر - عند شخصياته - شكلا ماديا ملموسا : فشاعر أمارانتا تجاه كريسي تنسج حوله «شركا عنكبوتيا غير مرئى» كان عليه أن يزيح خيوطه بأصابعه الشاحبة الخالية من الخواتم . وكذلك يتجسد حزنها فيصبح الحزن «كصوت قدر يغلى بسمع بوضوح في عتمة الغروب» .

وأخيرا تتدخل الطبيعة كي تبارك النشاط الإنساني المبدد ، وذلك من خلال العلاقة القوية بين بيتراكوتس وأوريليانو الثاني ، تلك العلاقة التي امتدت إلى آخر أيامه . ورغم أنها لم يثمر نسلا إلا أن مشاعر الحب الحميم بينهما أضفت خصوصية خارقة على ماحولها ، فتضاعف إنتاج الأرض ونسل الدواب ، وعندما فتر حماسها تناقصت ثروتها وحيواناتها وخصوصية أرضها بنفس القدر .

إن ما يحدث للكائنات الإنسانية يحدث بنفس القدر للطبيعة . وكأن الطبيعة - بكلمات أخرى - تتبع خطى البشر وتردد أصداءهم ، ولكن في اتساع هائل . وهكذا نجد الدوائر ذات المركز الواحد . تلك التي ينتظم في مركزها آل بوينديا في البداية ، ليحيطهم سكان مكوندو ، تحدها دائرة أخرى أوسع منها . تنتظم فيها الطبيعة وتتدخل تدخلها مأساويا في انتظام الدوائر الأصغر منها . وهكذا نجد أمثلة آل بوينديا التي تدوم قرنا ، يمتد من الأصول الأبوية لينتهي بمولد الكائن الخرافي (الطفل ذي الذيل) ، هذه الأمثلة تصاحبها ظواهر الطبيعة وثوراتها ، لينتهي الأمر باندثار العائلة ، في إعصار أشبه بأعاصير الكتب المقدسة ، يححو مكوندو من على ظهر البسيطة .

وليس من الضروري أن نحصى طويلا باحثين عن المستويات المختلفة لمشاهد الطبيعة في الرواية ، إذ يكفي للتدليل على دورها البارز أن نتذكر السهول الغافية التي تحيط بمكوندو عند بدء إنشائها ، حيث كانت آلاف من طيور الكناري والخزار الأحمر تعزف ألحانها البديعة التي كانت تسلب لب المسافرين . أو رحلة خوسيه أركاديو بوينديا وزملائه عبر الغابة العذراء وكأنهم «يسرون نياما .. لا يضيء لهم إلا أشعة أجنحة الفراشات المضيئة» . ولكن تلك الطبيعة المستأنسة تتحول في نهاية الرواية إلى قوى كونية عندما يقرر السيد براون صاحب شركة الموز أن يعقد مصالحة مع العمال إثر هدوء العاصفة الرعدية (التي لم تنبأ أصلا) . وعندئذ تنهم السيول على المدينة ، لتظل طوال خمس سنوات ، فتكمل الخراب الذي بدأه «استعمار» أجج حدة الصراع الاجتماعي .

إن ما يحدث على النطاق الاجتماعي يجد نظيره الخفيف في الفيضان ، (إذ تبدو الطبيعة والمستغلون الأمريكيون باعتبارهما وجهين لنفس القوة المدمرة) . ويحدث بنفس الطريقة التي تقع بها شعيرة احتفال زنا المحارم ما بين أمارانتا أورسولا وأوريليانو بابليوني ، بينما المدينة المتداعية بعد الفيضان ، يلفها القبط ، وتغزوها السحالي والفئران والخل الذي يتشرب ويتكاثر ليصبح المالك الأوحى والنهائي لأنقاضها . إذ عندما يدعن العاشقان إلى إعصار الشهوة الذي يلفها ، لا يعبران أي التفات إلى الحالة المتداعية للمزمل الذي يضمها . بل - على العكس - يحدثان المزيد من الدمار لأنفسهما ، في انغماسهما الأعمى . وتتحرك حولها خطوط من الخل صامتة ، تشبهها تماما في إلحاق الدمار ، فلسوف يبدي الخل - بعد قليل - المرة الوحشية لهذا الحب . وتجرف ربيع صرصر عاتية كل شيء في مكوندو ، فتدمرها ، وتمحو ذكرى وجودها .

وفي النهاية نجد تلك الاستعارة المتعددة ، الثرية في شاعريتها ، والتي تتمثل في «الغليون» الضخم الذي عثر عليه خوسيه أركاديو بوينديا في نهاية مسيرته الطويلة بحثا عن الطريق الموصل إلى العالم المتحضر . إن مجرد وجود الغليون في ذلك المكان يلوح إلى ما وراء حدود التجربة والعقل البشري . لقد عثر عليه بوينديا سليما لم يمس ، تحوطه مجموعة من النخيل ونباتات السرخس في بقعة ساحرة تبعد عن البحر بمسافة ثمانية عشر كيلو مترا ، ولم يكثرث الرجل - الذي لا تعنى الحقائق شيئا كثيرا لديه - فيسأل نفسه كيف توغلت السفينة هذه المسافة كلها في اليابس دون أن تمس صواربها وأشرعتها . إنه وجد الغليون في اللحظة التي قرر فيها العودة معترقا بفشل مغامرته الاستكشافية ، وما كان ذلك الفشل ، في حقيقة الأمر ، سوى نتيجة حتمية لإدراك الواقع بمقاييس الخيال . وهكذا نرى كيف كان لابد للكاتب أن يلجأ إلى البناء الرمزي . والواقع أن هذا البناء يحتل نفس المساحة التي تحتلها القصة ، فهو بدوره بناء تكتشفه «العزلة والسيان» ، لا تمسه «خطايا الزمن» ، أو «عادات الطير» .

ولكن الطبيعة ، في أحيان أخرى ، بحكم اتصالها المباشر بقوانين الوجود ، تبعث إلى البشر بنذرهما على هيئة تحذيرات يتلقاها آل بوينديا ، فيصّل إليهم مغزاه دون لبس . بحكم انتباههم إلى نسق من الواقع ، أكثر شمولاً من حيث كونه محاطا بقوى سحرية خارقة . لقد كانت العزلة تشحذ قدرتهم على النفاذ إلى فهم لغة الطبيعة وتفسير أسرارها . وعندما يرى أوريليانو الصغير قدرا على النار يعلن أن الظلم سوف يسقط ، وفي الحال «بدأ القدر يهتز في حركة لا تخطئ العين متجها ناحية الحافة ، كما لو أن قوى داخلية قاهرة تدفع به في هذا الاتجاه ، ثم ما لبث أن سقط وتحطم على الأرض» . وهناك أحداث غير طبيعية مماثلة تتعلق بحركة أواني الطهو تنبئ أورسولا بعودة خوسيه أركاديو بوينديا من رحلته . وتكشف لها أحداث أخرى الغيب ، فاللبن المغلي يتحول إلى دبدان نومي . إلى أورسولا بمصرع ابنها الكولونيل أوريليانو (الذي يصدر العفو عنه في آخر لحظة) . وهكذا كانت رسائل الطبيعة تأخذ ذلك الطابع المترلي وتلقاها الأسرة دون دهشة كبيرة ، فأفرادها مجهزون بها منذ البداية . يعتادون وقوعها مع مرور الوقت .

بالطبع يمكن أن يقتصر تلقى هذه النذر على وعي شخصية بعينها . ويعد الكولونيل أوريليانو أبرز مثال على ذلك ، مما يؤكد أن لغة العزلة تلتقي مع أقصى درجات القدرة على الاستشفاف . لقد كانت «النذر» تنبئ له كلمح البصر . وفي لمحة من تجلٍ خارق يشبه اليقين المطلق ، الذي سرعان ما يزول دون أن يستطيع أحد الإمساك به . لقد كان أوريليانو هو من تنبأ بموت خوسيه أركاديو بوينديا على نحو غامض . وكانت أمارانتا تتمتع بكامل صحتها عندما جاءها الموت وأسر إليها بموعده رحيلها فأتاح لها أن تأخذ أهديتها لاستقباله في جلال مهيب . كما عرفت أورسولا أنها ستقضي نحبها بعد انتهاء الفيضان . وتجد سائنا صوفيا دي لايبداد علامات نذر على عتبة منزلها ، وفي ظواهر كونية ، عندما نحين ساعتها .

إن الأمر يبدو كما لو كان الواقع الشامل ، في مائة عام من العزلة ، له أبعاد أكثر اتساعاً من الواقع العادي<sup>(١)</sup> . إن المسافة تتخلق لتوسع من الواقع التجريبي فتجعل منه واقعا ملغزا ، ينطوى على كشوف مفاجئة ، مما يفضي بهذا الواقع إلى التعبير عن نفسه ، من خلال التحويل . إن الاستعارات المادية التي أشرنا إليها من قبل تبدو من قبيل التهاويل . ولكن أكثر هذه التهاويل تميزاً هي تلك التي تتسع فيها تخوم الواقع لتنتهي إلى تخوم السحر . تأمل - على سبيل المثال - آثار المغناطيس الذي جلبه معه ملكيادس ليذهل أهل مكدونو . إن ظاهرة طبيعية متعينة تتحول إلى معجزة ، بعملية بسيطة من الغلو في التعبير : فقد كانت «المرجل والقذور والكماشات والمواقد تتساقط من أماكنها ، بينما يقطع الخشب لانشلات المسامير منه ومحاولة الصواميل الهجرة من رموس المسامير ، وفوق ذلك فإن الأشياء المفقودة منذ أزمان تعود للظهور في نفس الأماكن التي قتلت بحثاً من قبل دون جدوى . وما تلبث بعد ظهورها حتى تزحف في اضطراب بطيء صاحب خلف قضبان ملكيادس السحرية . كما بلغا الكاتب إلى التحويل في تحليله الآثار التي نجت عن الفيضان فيقدم صورة عالم خرافي انقلب رأساً على عقب «فأستأ ما حدث أن المطر كان يفسد كل شيء وأن الآلات بالغة الحقائق كانت تنبت زهوراً بين تروسها إذا لم يتم تزيينها كل ثلاثة أيام ، وأن الحيوط المقصبة كانت تصدأ ، وأن الملابس المبللة مضت تولد طحالب في لون الزعفران ، وكان الجو رطباً حتى أن الأسماك كان يمكنها أن تطفو على هواء الغرف ، فتنفذ من الأبواب وتطفو خارجة من النوافذ » . إن أهمية هذه التحويلات تكمن في كشفها عن موقف الكاتب من العالم الذي يخلقه في القصة ، فهو يتخذ موقفاً منفصلاً ، يمكنه من التحكم في أقدار شخصياته . ورغم كونه خارج الزمن ذاته إلا أنه يحاكي الموقف الوجودي لشخصياته . ( إذ تتعدى المحاكاة دون الاحتفاظ بمسافة كافية ) ويستفيد الكاتب في محاكاته من صيغ المطربين الشعبيين ورواة القصص الشعبي .

ومن هنا تأتى الطبيعة المزودة لتلك التهاويل ، إذ أن جارتيا ماركيز الكاتب يدرك تماماً أن مبالغات جارتيا ماركيز المغنى الشعبي تبعث فينا الابتسام ، ولكن ماركيز المغنى الشعبي يأخذ الأمور بجدية تامة ، فيشارك في هذه الرهبة التي تعترى من يشاهد الخوارق . ولكن ذلك لا يغير من حقيقة أن تصوير التناقض بين الواقع والخيال يعد من أنجح الوسائل لخلق الفكاهة . ويسير الكاتب على نفس النهج عندما يقحم العنصر الخيالي على الروتين اليومي فيصبح جزءاً لا يفصل عنه ، ومن هنا يترك الكاتب المقابلة لتعمل على هواها ، معتمداً من تأثيرها بعنصر المفاجأة وإظهار الخفة التامة .

ويتجلى العنصر الفكاهي في العناية الفائقة التي تبذلها أمارانتا للاحتفاظ بدفاترها ، إذ أنها تمحو أسماء القتلى من أبناء الكولونيل السبعة عشر بنفس الاهتمام الذي سجلت به هذه الأسماء من قبل ، ولا تنقل في

سرعة عملها ودقته عن الطلقات المصوبة إلى صلبان الرماة على جباههم ، وفي موقف مشابه تملأ أمارانتا دفترها ، إذ تتأهب لملاقاة الموت الوشيك بأسماء وتواريخ ذكرى من ستقابلهم في العالم الآخر ، وتطلب من ذويهم إعداد الرسائل التي يرغبون في أن تحملها إليهم . وبالمثل ، وإن تشابكت هنا عناصر الموقف على نحو أكثر تعقيداً ، تتلقى فرناندا هدية عيد ميلاد فاخرة من أبيها عبارة عن صندوق ضخم مغلق في إحكام ، معنون بحروف قوطية ، وبينما تقرأ الخطاب المصاحب يقبل أولادها بشغف على فض أختام الصندوق فيجدون ما لم يتوقعونه ، جثة جدهم الذي أوصى بأن ترسل إلى ابنته .

إن الفكاهة تبدو فظة في مثل هذه المواقف ولكنها ترمي في حقيقة الأمر إلى التخفيف من وقع المأساة . فالموت الجسدي ليس - في المحصلة النهائية - سوى حادث يومي متكرر . وإن كانت معاناة أبطال الرواية المتوحدين تنتمى إلى عوالم ملغزة . ولعل أفضل توضيح لهذه الفكرة يبدو في إطالة أمارانتا لحياتها بأمل أن ترتشف متعة موت ريبكا حتى الثمالة ولكنها عندما أبلغت ، على نحو قاطع ، أنها قد خسرت السباق أخذت تعد للنهية في نزوة وجلال .

ولعلنا نعرّض هنا على خصيصة أساسية من خصائص الكوميديا الساخرة عند جارتيا ماركيز . وتمثل في قيام الأشخاص أنفسهم بالإعداد لكافة إجراءات رحيلهم إلى العالم الآخر وهم لا يزالون يتمتعون بكامل عافيتهم ، فالنجار يأخذ مقياس جسد أمارانتا لإعداد نعشها مثلاً بفعل حائل الثياب ، والقسيس يأتى لمباركتها وتلقى اعترافها الأخير فيطلب منه الانتظار ربّما تنتهى المتوفاة من حمامها الأخيرة ، حيث تبذل عناية فائقة بتقليم أظفارها ، وتأتى أمارانتا - في النهاية - وقد صفت شعرها ، وارتدت كامل ثيابها ، وفق ما تقضى به أدق تفاصيل طقوس الموت ، وتستلق في تابوت الكفن لتنتظر إلى وجهها للمرة الأولى - خلال أربعين سنة - فترى ما فعل بها الزمن .

إن الفكاهة اللاذعة تظهر في وضوح على المستوى السطحي للسرد وفي مواقف كثيرة مشابهة . ولكن العنصر الكوميدي يكن خلف السطح في الرواية بأكملها ويبدو في اصطدام أبطال العزلة بالواقع الخيالي المادي أو بالشخصيات الأخرى الطبيعية . وهنا تظهر احتمالات انبثاق الكوميديا تلقائياً في أية لحظة . وتتجلى في خوسيه أركاديو بوينديا جلّ هذه العناصر ، إذ عندما يشتعل حماسه يختلط منطقته البدائي بعدم عقلانيته ، كما يختلط عنده اليقين بالحلم بأخذ في الانغماس في تجربة تلو الأخرى لتحقيق أهدافه العلمية (فصناعة الذهب كيميائياً لم تكن لديه سوى عملية علمية لا تهدف إلى أى منفعة) . ولقد كان من الطبيعي بحكم تكوينه الفكري المنتمى إلى العصور الوسطى ، أن يتخذ ملكيادس العجري - آخر الكيميائيين العظام - مستشاراً ومساعداً له .

إن خوسيه أركاديو شخصية ، بكل ما فيها من سمو . تأثير الفكاهة عشرات المرات ، وفي كل مرة يلامس فيها الكوميديا تبقى الفكاهة حية . وهو يلامس الكوميديا حين يذهب باحثاً عن طريق يقود إلى «المخترعات العظيمة» ، أو بمعنى آخر الحياة والمدن المتمدينة . ولكنه



ماسة ، والاقتراب من الموت الآخر الكامن في ثنابا الموت مرغبا ، حتى أن أجويلار انتهى به الأمر إلى حب ألد أعدائه ، فكان يخصه بالزيارة لأنه لا يجد « ما يسليه في أيام آحاد الموت الكثيرة » .

وتمثل هذه الصداقة بين القاتل والمقتول قمة الانفلات اليأس من أخطبوط العزلة . وكلما أوغل آل بوينديا في الانطواء وجدوا ملاذهم الوحيد في مناجاة الأرواح الفارة بدورها من عزلة الموت . ويلازم الواقع التجريبي لدى تلك الأسرة واقعا آخر ، خفيا لا تحده حدود . يقيمون فيه حوارا ممتدا مع الموتى بعوضهم عن فقدان التواصل مع أقرانهم الأحياء . غير أن الأشباح في مائة عام من العزلة يعترها الوهن وتعاى البلى شأنها في ذلك شأن الأحياء ، إذ لا يدوم وجودهم الشبحي إلا إلى حين ، وتبدو عليهم - وهم ينحدرون على سفح ذلك الوجود المؤقت - مظاهر الهرم ، وعندما يعاود أجويلار ظهوره في شيوخوخة خوسيه أركاديو بوينديا بفرع الأخير حين يرى أن الأموات يشيخون بدورهم فكان الشبح في زيارته الأخيرة « يكاد يتهاوى من فرط الوهن » . ولقد مات خوسيه أركاديو عقب تلك الزيارة فتوقف ظهور الشبح . وهكذا اقترن موت أولها بتوقف ظهور الآخر .

إن الشبح يعيش في ذكارة الأحياء ويموت بموتهم . ولكن ذكره ميراث عائلي يتناقله جيل بعد جيل فيظهر شبح ملكيادس لسلالة بوينديا من بعده حتى آخرهم ، أوريليانو بابيلونيا ، إذ يتبدى له ملكيادس « كشيء هرام » فهو « تجسيدا لذكرى كانت في مخيلته (أوريليانو) قبل أن يولد بزمان طويل » ووصلت إليه من ذاكرة جده الأكبر ، وقبل أن يخفى الشبح ، الذي أخذ يزداد شفافية حتى دق عن الرؤية ، أسر إلى بابيلونيا أنه سوف يرحل في سلام إلى « أحراش الموت النهائي » بعد أن أيقن أن آخر السلالة يسير حثيثا نحو حل شفرة مخطوطه الذي سجل فيه ما مضى وما هو آت من تاريخ مكوندو ، وإنه ليعلم علم اليقين أن فض أحجية الشفرة ينذر بتبدد القرية ومن عليها ، بل ما تحمله من ذكريات في مهاوى العدم .

الأشباح ، إذن ، تعد تجسيدا للذاكرة - مثلما كان ملكيادس - ذلك التجسيد الذي يبرز صلة العزلة بالذاكرة ، وهي الصلة التي كثيرا ما ألمح الكاتب إليها في أماكن عديدة من روايته . غير أن دور الذاكرة لا يقتصر على كونها مستودعا لقرن من الأحزان ، بل تعترضها ومضات من الحقيقة تضيء حياة هؤلاء الخالمين المنسحبين من الواقع ، فتشفي - في الغالب - بما ستؤول إليه حياتهم . وتمثل أمارانتا تحليلا دقيقا لهذا الموقف « فالعزلة انتقت لها الذكريات ، وحولت إلى رماد التلال المعتمدة من التشوقات المهمة المبددة التي ألقنها الحياة في قلبها ، فظهرت - تلك الذكريات البالغة المرارة - ما تبقى منها ، وجسمتها هي وخلدتها في نفسها » .

وهكذا نظل أمارانتا تنسج في فكرها دون سأم خيوط عداوتها البعيدة مع ريبكا ، بينما لا تكف ذاكرة خوسيه أركاديو الثاني عن التحوم حول مشهد تنفيذ حكم الإعدام والقطار المحمل بالجثث . ونظل ميمى تشم « رائحة الشحم » وتسمع حفيف أجنحة الفراشات المصاحبة لوصول موريشيو بابيلونيا ، ولا تفارق ذهن خوسيه أركاديو

يخطيء الانجاء ليجد نفسه في مواجهة البحر الخاوي ، ويقترب من الكوميديا ، كذلك ، عندما « يكتشف » مستعينا بآلات فلكية أن الأرض كروية (وهو كشف خاص بمكوندو رغم أن جاليليو توفي منذ مائتي عام) ، ويقترب منها مرة أخرى عندما يلتقي في التنور بالعملات الذهبية الرائعة الخاصة بمهر أورشولا ، ويقترب منها عندما يضع يده على كتلة الثلج الصناعي الذي عرضه الغجر ، ليعلن في جلال : « إن هذا أعظم اختراعات عصرنا » . ولكننا في كل مرة نبسم فيها نشعر أن ابتسامتنا ليست سوى تعبير عن تباعد بشير الأسى . يفصل ما بيننا وبين عالم الوهم .

وكذلك تحوم الكوميديا حول الكولونيل أوريليانو فقد عزم على الانتحار فور يقينه من هزيمته في الحرب . وطلب من الطبيب أن يحدد له موضع القلب بدقة على صدره ، وعندما أطلق النار تبين أنه غير النقطة الوحيدة التي نفذت منها الرصاصة دون أن تخترق قلبه أو تصيب عضوا حيويا . وهكذا يهبط المشهد البطولي إلى موقف عاطفي يدعو إلى الشفقة ، رغم أن الفكاهة في هذا الموقف تحمل كثيرا من المرارة . ولكن المرارة تتزايد حداثها هذه المرة ، إذ أن الاحتكاك بالواقع يقود إلى الإحباط والصمت المطبق « فالإنسان لا يموت عندما ينبغي له ولكن عندما يستطيع » كما قال الكولونيل بمرارة . وترجع الكوميديا في الموقف السابق إلى عدم التناسب بين طموحات الإنسان والفرص المتاحة لتحقيقها ، إنه نوع من النقد ينطبق على عالم هؤلاء الأبطال الذين قدرت لهم الهزيمة سلفا .

٢ - ٤

## الأشباح

في عالم القوى الخفية الخاضعة لقوانين غامضة لا بد أن نجد الأشباح مرتعا ، فتجول بين أرجاء المنزل ، وتألف الأحياء ، ولا تبعث الدهشة فيهم ، بل تنخرط معهم في حوار مكثف . لقد أنصجت الوحدة عند هؤلاء القوم قدرة على الاستشفاف ، مكنهم من الاتصال بالأرواح في العالم الآخر<sup>(٧)</sup> . لقد ظهر شبح أجويلار المقتول في مبارزة لفاتله خوسيه أركاديو بوينديا ، كما تجرى مقابلات عديدة بين شبح ملكيادس الغجري وأركاديو الثاني ثم أوريليانو بابيلونيا من بعده ، أما أورشولا المعمرة فقد تحولت بحكم الشيخوخة وكف البصر من امرأة عملية فائقة الحيوية إلى مخلوق حالم ، وظلت حجرتها تزدحم بأشباح أسلافها ومن مات قبلها من أبنائها .

إن بين الأشباح وآل بوينديا رباطا لا ينقسم من العزلة ، إنها بمثابة اللعنة المتوارثة عند آل بوينديا ، ووحشة الموت عند الأشباح . إن ملكيادس صاحب القدرات الخارقة ، يقضى نحيبه أكثر من مرة ليعاود الظهور ، وعندما ينشئ عائدا من مملكة الموتى في المرة الأولى يعترف بقوله إنه « لم يحتمل العزلة » ، ثم يتخذ شبحه من معمل بوينديا مقرا دائما له بعد عودته من موته الثاني . ويتعلق شبح أجويلار بالحياة تعلقا مستميتا ولا يكف عن ترديد مبلغ وحشته الهائلة .. وحينه العميق لعالم الأحياء « بعد سنوات طويلة كان الاشتياق للأحياء مكثفا ، والحاجة للصحة

ذكرى مداعبات أمارانتا له في الصغر . ولذاكرة ذروة ثم انفراج وذروتها تتمثل في لحظة الموت حين يحتشد جوهر الحقيقة المختزنة داخل النفس ويتجلى في ومضات تُستدعى من الماضي (ومثال ذلك ورود الذكريات على ذهن أوريليانو وأركاديو من بعده لحظة إقبالها على تنفيذ حكم الإعدام) ، كما تحدث لحظة الانفراج أو النهاية عندما يطبع الموت بصمته التي لا تمحي ، فليس عندئذ ثمة مهرب . إن الكولونيل أوريليانو قد مات بالفعل عندما تجمدت ذكرياته .

٥ - ٢

## السحر والذاكرة والزمن

لقد وصلنا في دراستنا إلى نقطة لا بد عندها من توضيح الوحدة التي أشرنا إليها بصورة عابرة فيما سبق ، والتي تربط بين المحاور الجوهرية في العمل ، وهي السحر والذاكرة والزمن .

إن قوى السحر تتجسد في ملكياس ، ويظهر واضحا منذ الصفحات الأولى في الرواية أن حياة العجري قد تشابكت وتداخلت مع حياة القرية ، فهو الذي يخوض خوسيه أركاديو بوينديا على الإبحار في مجاهل اللاواقع ، وتظل ذكراه وذكرى تجاربه عالقة بأذهان أولاده الذين يورثونها لذريتهم ، ويجعل ملكيادس العائد إلى الحياة من بيت العائلة محلا لإقامته ، حيث يشرع في كتابة مخطوطاته بشفرة سانسكربتية تظل مستغلقة على الفهم إلى أن ينقضي قرن من الزمان ، ويسجل فيها حياة القرية ويتنبأ بمصيرها . ويظل شبح ملكيادس بعد موته يواصل تردده على المعمل حيث توضع أوراقه ، وينجح في الحفاظ عليها سليمة دون أن تمسها عوادي الزمن ، ويستطيع كذلك أن يوجه خوسيه أركاديو الثاني وأوريليانو بابيلونيا نحو طريقة حل الشفرة فتعرضها كثير من الأعاجيب تماثل أعجوبة النبوة ذاتها . إن ذلك المعمل - مكان ملكيادس المفضل ومهبط التجليات - يخضع فجأة لعوامل البلى والتحلل عندما يقضي ملكيادس نحب للمرة الأخيرة ، وعندما يدق ناقوس الفناء للقرية بأجمعها . لقد استطاع ملكيادس بقواه الخارقة أن يعيش قرونا بأكملها ، وأن يتطلع إلى ما بعد موته فيسجل الحقبه الأخيرة من تاريخ القرية . إنه يتحرك ، في الحقيقة ، خارج حدود الزمن الإنساني بينما يملك في نفس الوقت القدرة على تحريك عجلة الأحداث إلى الأمام وإلى الخلف ، ومن ثم يتحلل دور الكاتب الذي كثيرا ما يلجأ إلى استخدام تلك الحيلة الفنية الأتيرة لديه . وتعد مخطوطة ملكيادس نموذجا توضيحيا لهذا الأسلوب ، فنجد فعلين متوالين في الزمن المضارع التام يفصل بينهما - في الحقيقة - قرن من الزمان «رأس العائلة بقيد إلى شجرة وخاتمها يؤكل بواسطة النمل» ، فمخطوطة ملكيادس في واقع الأمر «تخشد قرنا من تفاصيل الحياة اليومية على نحو يجعلها تتواجد في لحظة واحدة» .

وإذا كان ملكيادس قادراً على أن ينطلق متجولاً في مناهات الزمن فإن دماء آل بوينديا لانهج مادامت لائزاً تتعثر في جنباتها . لقد ظلت شخصيات الرواية ومواقفها بل أفعالها ، في أحبان كثيرة ، تتناسخ وترجع

صدى بعضها البعض ، الأمر الذي أدركته أورسولا وبيلاير تيرنيرا «النساء الواقعات» ، أو - كما قالت أورسولا - «كأن الزمن قد انقلب على أعقابهِ وعاد بنا إلى البداية» إذ «إن الزمن لا يمر بل يدور في حلقة» و«إن تاريخ العائلة ليس سوى آلة تكرر حركتها ، إنه عجلة دوارة يمكن أن تواصل دورانها إلى ما لا نهاية ما لم يوقفها البلى الذي يتقدم حثيثاً - لا محالة ودون عائق - نحو محورها» . وتعبير بيلاير تيرنيرا ، في فقه شيخوختها ، عن إحساسها بالموقف بعبارات مشابهة ، فنذ لقائها بأوريليانو بابيلونيا أدركت «أن خطي الزمن تعود إلي متابعها الأولى» . لقد فرغت من مدى تشابه زائرها بالكولونيل ، «إنه مثله تماماً» يعمل إلى الأبد ومنذ بدء الخليقة لعنة العزلة . «إن التكرار يصيب كل شيء حتى العجر الذين يعودون إلى مكوندو قرب النهاية ، يواجهون نفس النجاح في عرض حيلهم وألاعيبهم القديمة التي سبق أن بهرت مؤسسى القرية الأول قبل انقضاء مائة عام» .

وكذلك فإن عبور فكرة خيالية أو ذكرى بعينها في أفق الزمن يدفع عجلة الزمان فتدور قدما ، أو تتوقف عند نقطة بعينها ، فنجد أبناء أحفاد أورسولا يحولون هذيان ذكرياتها في شيخوختها إلى لعبة مسلية ، فيعيدون تمثيل مقابلاتها الخيالية مع أسلافها ، ويتندرون بترديد أحاديثها . أما بيلاير تيرنيرا ، قارئة الطالع ، فتعزل نفسها تماماً في الماضي ومن ثم تستطيع أن تستشف المستقبل (الذي كشفته أوراق اللعب في شبابها) باعتباره أمراً سبق الاطلاع عليه وتم تحقيقه بالفعل . ولقد كان خوسيه أركاديو بوينديا واثقا من أن «عجلة الزمان قد أصابها العطب» وانحصرت الأيام لديه في يوم اثنين لا يتغير ، لا تتلوه أيام الأسبوع الأخرى ، وعندما سأل أوريليانو عن اليوم وعرف أنه الثلاثاء قال : «هذا مافكرت فيه ، لكن سرعان ما علمت أنه لا زال اثنين مثل أمس ، انظر إلى السماء ، انظر إلى الجدران ، انظر إلى زهرات الجهنمية اليوم أيضا اثنين ... وفي يوم الأربعاء أكد أيضا أنه الاثنين» . فلم يكن لديه - كما اعتقد - ما يثبت مرور الزمن . وهنا - أيضا - نرى أن الجنون يتحول إلى قدرة على الاستبصار ، فيكشف خوسيه أركاديو الثاني وأوريليانو بابيلونيا قرب النهاية أن «خوسيه أركاديو بوينديا لم يكن مخبولا كما ادعت الأسرة وإنما تنبأ له قدر من الوعي النافذ فتبين حقا أن الزمن - بدوره - يعاني من العثرات والحوادث ، فيمكن أن يتفجر إلى شظايا ، لينترك شظية منها خالدة في إحدى الحجرات» .

إن التسلسل التاريخي للأحداث على امتداد قرن بأكمله ، يقابله زمن آخر تملك فيه الأحداث قدرة فعلية أو مفترضة على تكرار ذاتها . غير أن عجلة الزمن تبلى وتبدد معها الذكريات ، وذلك ما يتضح لعائلة بوينديا عندما لا يعتمدون على ما يبقي في الذاكرة بل يسجلونه في أوراقهم ، فالكولونيل أوريليانو بصوغ تجاربه في الحب والحرب في مجموعة أشعار يحتفظ بها في صندوق معه ، ثم يصر على أن يلقي بها إلى النيران عندما يتوقف إحساسه بالحياة أثناء فترة عكوفه الأخيرة وانقطاعه في ورشة الصباغة . وكذلك تستعاد الذكريات بصفة دورية كوسيلة لرد غائلة النسيان ، وبينما يسير الفناء حثيثا يحرص أوريليانو بابيلونيا - في لقاءاته الخزينة مع بيلاير تيرنيرا - على استرجاع الأحداث الماضية برمتها .

ومن الصعب أن يتبين القارئ بوضوح - منذ بداية الرواية - الأبعاد الكاملة للعلاقة بين الماضي والمستقبل ، وبين الزمن والذكرى ، وبين الذكرى والكتابة ؛ إذ تتمثل في هذه العلاقات جميعا الفرضية الفاعلة التي تنظم العمل كله في إطارها ، ولا يكتمل تفاعل أجزائها إلا في صفحات الكتاب الأخيرة .

٢ - ٦

## ازدواج الرمز

في صفحات الرواية الأخيرة يعثر أوريليانو بابيلونيا - آخر سلالة بوينديا الأحياء وعقب موت أمارانتا أورسولا أثناء وضع طفلها الوحشي والنهام القمل لجسده - أخيرا على مفتاح الشفرة التي تمكنه من قراءة المخطوطة ملكيادس ، فيكسر وجوده كله لقراءة يتبين معها نفاذ دلقدن المخطوم ، فالمخطوطة ، في واقع الأمر ، تتبع تاريخ مكوندو إلى لحظة فنائها ، وكأن العجري كان يسجل من لوح محفوظ . وتندثر القرية لحظة الانتهاء من القراءة محففة لنبوء اندثارها .

نحن - إذن - أمام لقاء يتعذر تجنبه ، لقاء بين التاريخ كما عاشه آل بوينديا والتاريخ النبوءة وبين زمن طويل مستقيم عبرته حياة الشخصيات ورؤيا فوق زمنية ، وأخيرا بين مصير آل بوينديا ومصير مكوندو .

إن لقاءهم يزواج ما بين الدمار وتبدد الذكرى ، فالإعصار الذي يقضى على مكوندو لا يزال « محملا بأصداء الماضي ، وبتمتمة الحشائش القديمة وبالتهدات المحرقة التي تسبق اشتعال الأشواق الغلابة » . ولكن الأمر يستوى فقد انمحت المدينة و« نفيت من ذاكرة الإنسان » . ويزواج أيضا ما بين الحقيقة والسحر ، إذ تعرف مكوندو بأنها « مدينة المرايا » أو « الأسراب » ، وكذلك بين ما تسجله المخطوطة وما تحتويه صفحات الرواية .

إذن ملكيادس ، الذي تروى مخطوطته الأحداث التي تتضمنها القصة ، ليس سوى رمز لكاتبنا ولقدرته على تجاوز الزمن ذى الاتجاه الواحد وإطالة دورته في الذاكرة ، وإلى جانب امتلاكه رؤيا العراف القاطعة نجده يتداخل مع الكاتب ويشترك معه في هيئته على عالم مملوقاته . إننا نسمع صوت ملكيادس - جارتيا ماركيز - يعلن أن الأحداث المروية لا تختمل التكرار ، ومن ثم يقرر إيقافها ، فيؤكد أن وراء القاص - المشترك يكمن القاص - الحكيم ؛ ذلك لأن « كل ما كتب فيها (المخطوطة) لا يقبل التكرار منذ الأزل وإلى الأبد ، لأن السلالات الموصومة بلعنة مائة عام من العزلة ليس لديها فرصة أخرى على ظهر البسيطة » .

فالرواية - إذن - مزيج من نبوءة ملكيادس ومن تصور عقل لكاتب عصري يلجأ إلى المحاكاة والتخفى ليجد استعارة ملائمة في الازدواج بينه وبين العجري .

وتتبدى الحقيقة قاسية في اتساع الثغرات في ذاكرة المدينة كلما أمعت في الخمول والسلبية واللافعل ، حتى يصبح ماوقع لآل بوينديا مجرد ذكرى غائمة . ولا يبقى من تاريخ الكولونيل العاصف سوى اسم دون هوية محددة ، بل يغدو تاريخ القرية ذاتها تاريخا غامضا يناله الزيف ، ولا ينجو من غياهب هذا الضياع سوى أوريليانو بابيلونيا ، فيعمل جاهدا ويشحذ ذهنه المتفقد ليتفرد في الاحتفاظ بالحقيقة ولو إلى حين .

إن الحقيقة - إذن - لا نجد ملاذا سوى الذاكرة . والكتابة إحدى وسائل الاحتفاظ بها . (كما فعل الكولونيل أوريليانو فتحوّل شاعرا) ولقد ألمح المؤلف في مطلع الرواية إلى العلاقة بين الحقيقة والذاكرة والكتابة في وصفه لحصى النشاط الواصل المتفائل الذي انتاب القرية عند تأسيسها والذي يكاد يأخذ طابعا كوميديا ، فلقد أصاب وباء الأرق أسرة بوينديا في بادئ الأمر ، وما لبث أن عم القرية جميعها ونبتت أعراضه الأساسية في نشاط لا يهدأ وحيوية فائقة مكنتهم من إنجاز أعمالهم المعتادة في زمن قصير ، وأصبحوا لا يجدون ما يلتهم ساعات الفراغ سوى ألعاب يخترعونها لقضاء الوقت ، لكنهم تبنوا بعد حين أن أحد أعراض الوباء المدمرة كانت - فقدان الذاكرة . ولقد كان أوريليانو أول من أدرك هذه الأعراض فأسرع أبوه إلى تسجيل أسماء الأشياء على بطاقات ألصقت عليها (منضدة ، كرسي ، ساعة جدار ... الخ) . وهنا نشأ احتمال ضياع الأفكار المرتبطة بالأسماء ، وتفاقم الصراع ضد النسيان فأصبح أكثر شراسة ، وأخذوا يجمعون بيانات تحدد وظائف الأشياء « هذه بكرة ، يجب أن تحلب كل صباح حتى تحصل منها على اللبن ، ويجب أن تغلي اللبن حتى يخلط بالقهوة فنحصل على قهوة باللبن » . وبلغ بهم الأمر أن علقوا لافتة ضخمة وسط الميدان خطت عليها عبارة « الله موجود » . ولم يهدأ خوسيه أركاديو بوينديا حتى اخترع قاموسا دوارا ، يمكن عن طريقه استحضار الأفكار المهمة ، فنفع تحت ناظري من يرغب في البحث عنها .

ولقد كان لزاما أن ينتهي هذا النضال اليومي إلى نسيان الناس القراءة بدورها . لكن ملكيادس تدارك الموقف وعالج القوم . لقد اكتشفوا أن الكتابة تطيل بقاء الذكرى وإن لم تصل بها إلى الخلود وهكذا « واصلوا العيش في واقع مترلق ، تثبت الكلمات لحظيا ، ولكنه واقع كان ينبغي أن يفر دون أمل في الإمساك به . عندما تنسى قيمة الحرف المكتوب » .

ومن الجدير بالملاحظة أن الشخصيات - خلال هذه الفترة الانتقالية - أطلقت العنان لخيالها بشق حجب الماضي المهدد بالنسيان ويخلق عالما وهميا وواقعا خياليا . قد يبعث على السؤى ولكنه هش لا يرتكز على أساس . ولم تعد بيلاز تيريزا قارئة الطالع تعنى باستطلاع مستقبل زبائنها بل أخذت تستقرئ الأوراق لتعرف ما أصبح أكثر إيهاما وعموضا - الماضي . وتواصل تيريزا هذا الدور حتى النهاية . وفي قمة شيخوختها تعترف لبابلونيا : « إن هذه الأحداث سبق وقوعها في الماضي ولكنها لن تتكرر أبدا بعد الآن » .

وبصبح لها كثافة المواد ، إنها سلسلة من التحولات والاحتكاكات تتراوح في ألوانها المتغيرة ما بين السحر والكوميديا .

وكذلك يتخذ الكاتب من ملكيادس العجري - العراف رمزاً له بل يولد التطابق بين رؤيا العراف والقاص طبيعة الزمن وتضخم اتجاهه المزودج ، الذي يتجسد على مستوى الشخصيات ، ويطوق في استدارة كاملة تاريخاً تترج فحواه المساوية بعالم القصص الخرافية ، ذلك العالم المدهش الذي لا بد أن يؤدي إليه رفض الواقع أو تجاوزه .

ونستطيع عند هذه النقطة من الدراسة أن نلتبس شكلاً قاطعاً نتنظم في إطاره الخطوط العريضة التي توصلنا إليها ، فتكشف عن كيفية عمل النظام في الرواية .

ونستطيع كذلك أن نقدم رسماً بيانياً لما يمكن أن يعد نموذجاً ، فالشخصيات على سبيل المثال ، يمكن أن تدرج في نظام ينم عن التضاد المتمثل في خوسيه أركاديو بوينديا وأورسولا ، أو تضاد آخر بين حاملي اسم أوريليانو وحاملي اسم خوسيه أركاديو ، آخذين في الاعتبار كافة المتغيرات داخل كل مجموعة متألّفة ، من حيث التجليات المختلفة لكل نمط من الشخصيات خلال تاريخ العائلة . ويمكننا - بالإضافة إلى ذلك - بيان التعادل بين خوسيه أركاديو الثاني وأوريليانو الثاني ، وهلم جرا . غير أن التعسف في مثل هذه الأمور لا يؤدي إلى نوع من التزييف . بل إن النموذج ذاته يصبح - في هذه الحالة - عاجزاً عن إلقاء الضوء على ازدواجية الاتجاه الزمني ، رغم أن تلك الازدواجية تشكل على مستوى السرد بعداً يفوق في أهميته تصنيف الشخصيات إلى أنماط ، أو توضيح تسلسل أنسابها عن طريق العلاقات الشرعية وغير الشرعية ، كذلك يقصر النموذج عن رصد التلامس الذي يحدث بين الواقع التجريبي والقوى الخفية التي تطلق شرارة التفاعل بين العناصر السيميوطيقية الوفيرة في مائة عام من العزلة .

إذا كان ما قدمنا من تحليل لبنية الرواية لم يجانبه الصواب فإننا نستطيع في هذا الموضع من الدراسة أن نتبين بوضوح وظيفية الأثر الفني . لقد قدم الكاتب العديد من الشخصيات تجسدت فيها حالة نفسية بعينها ، داومت على الظهور ، بإصرار وتنويعات لا تنتهي ، عبر عنها الكاتب في صور مركبة تدور جميعها حول محور العزلة ويتحدد مسار الأحداث على مستوى الحبكة بتأثير هذه الشخصيات وموقفها من الواقع ، ذلك الواقع الذي تسعى إلى الانفلات من قبضته ، أو بمواجهتها بنقيضها من الشخصيات المتوائمة مع هذا الواقع ؛ فيكوندو - في الحقيقة - مرآة تعكس تعاقب آل بوينديا وتطابق صفاتهم إلى وقت انقراضهم . وهي المكان الذي تظهر فيه العزلة كلجنة تصم السلبية في مواجهة الدوافع السياسية والاقتصادية الخارجية .

إن ما يحدث للشخصيات يجرى بتأثير قوة خارج ذواتهم أشبه بالقدر ، فالانجذاب العنيف إلى الوقوع في أسر علاقات محرمة لا بد أن يؤدي إلى مولد الطفل الوحشي ، وهو ما يحدث بالفعل في النهاية . وهكذا تتجاذب هذه العزلة قوتان متعارضتان في الاتجاه ، تتمثل الأولى في عامل نفسى يسجن الشخصيات خلف أسوار الذكرى ، وتظهر الأخرى في صورة دافع بيولوجي أسطوري يجبرهم على السعي حينئذ نحو مصيرهم المحتوم .

إن آفاق الحقيقة تتسع في وجود القوى الخفية وسيطرة الخيال ، مما يؤدي إلى تقاطع دائم بين التجريبي والحدسي ، فيظهر متكاملًا - في الرواية - خلال الاستخدام الحاذق للرموز والتهويلات والاستعارات والتجسيدات وكأن الأشياء ليست سوى سمات . والسمات تتجسد مادياً

## ● هوامش

(١) « بنيفس من الكراهية جعلها ترنعد كلما فكرت في مشروعها الذي سوف توليه جلي عانيها ، تماماً كما لو كان الباعث لديها هو الحب . »

(٣) إن التضاد بينها جلي وعلى جانب كبير من الوضوح ، ومن اللافت أن يحدث ، أحياناً ، تناظر بين ميل بوينديا إلى الاستغراق في أحلام اليقظة وطبيعة أورسولا النشطة ، فعندما تحلى بوينديا عن هذه العادة - لفترة - بدأ يهتم بوجود أبنائه ، وبدلاً من أنهم لم يوجدوا إلا في هذه اللحظة . وكذلك فإن أورسولا لا تلاحظ ابتئها - أمارانتا ورييكا المبتاة - إلا عندما تكف عن نشاطها ريثما تلتقط أنفاسها . عندها « تبين كيف كانتا جميلتين ومجهولتين لديها . »

(٤) إن العلاقات التي أسميها باسم endogamic هي العلاقات التي تنحج بالزواج أما العلاقات الـ endophilic فهي تلك التي تشعب في الرواية قديماً من اقتراف الزنا بالهارم لتصل إلى علاقات بين درجات مختلفة من القرابة (بين أبناء عمومة أو بين خالة أو عمّة وأبناء أخيها ... الخ)

(١) إن القسمين الأولين من هذا الفصل يعالجان رواية « مائة عام من العزلة » آخر أعمال جارثيا ماركيز المبكرة . ( صدرت طبعها الثامنة في بوينس آيريس ١٩٦٨ ) بعد طبعها الأولى سنة واحدة [ وترجمها إلى الإنجليزية جريجوري راباسا ( نيويورك ١٩٧٠ ) ] ثم صدرت طبعها الشعبية ١٩٧١ في سلسلة بنجوين ١٩٧٢ ]

(٢) من الجدير بالذكر أن كراهية أمارانتا وحب أوريليانو لريميديوس يتعادلان من حيث التكرار اللفظي ، ففي حالة الانغلاق على الذات تتجلى هذه المشاعر المتعارضة في بناء مماثل . ولنفارن مثلاً كيف كانت أمارانتا « تفكر فيها في الفجر ... وتفكر فيها عندما نفضل جلدها المتغضن .. دائماً وفي كل لحظة وهي مستغرقة في النوم أو مستيقظة ... كانت أمارانتا تفكر في رييكا ، وكيف كان الكولونيل أوريليانو يبذل جهوداً يائسة في التركيز المكثف ونسليط قوة إرادته كي تخضع الفتاة لرغبته وتلبى نداءه .. بحث عنها في مشغل أخيها ، وخلف ستائر النوافذ في بيتها .. في كل مكان ، وحتى الموسيقى كانت تذكره بريميديوس . » إن الكاتب لا يني يؤكد تناظر الحب والكراهية عندما يصف شغل أمارانتا بإعداد كل تفصيلات شعائر الجنائز المصاحبة لموت رييكا ، شعرت



الوقت . وهو الشيخ الذي دفع بقاتله خوسيه أركاديو بوينديا وأورسولا إلى مغادرة ريو انشا .

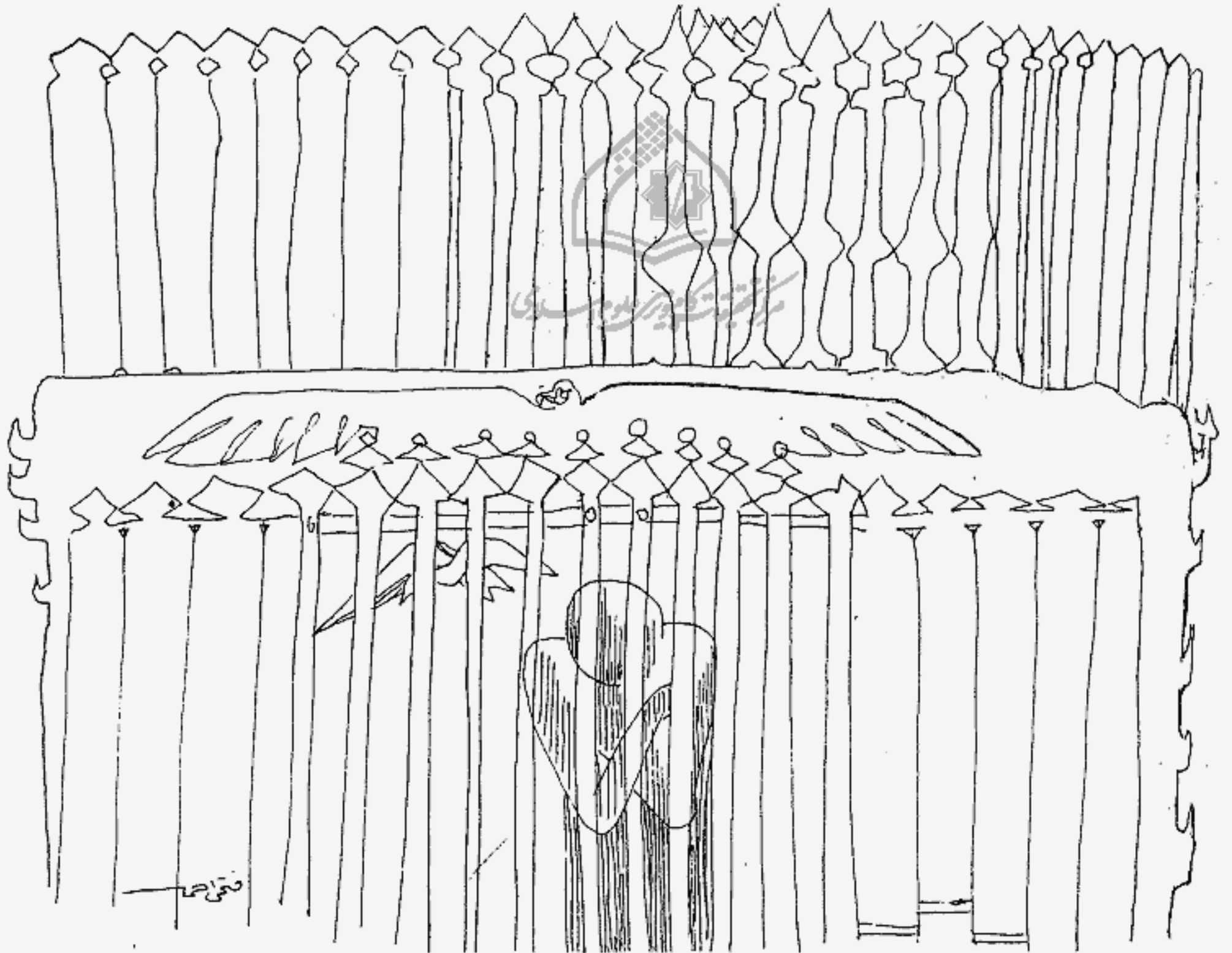
(٥) تلقى قدرة ريميدوس الجميلة على جلد ، الموت يالف أمارانتا ، لشعائر الموت ، فهي على علاقة بالموت .

(٨) إن عبارة dando Vultos الإسبانية قد تعني « دائرا حول نفسه » . ( المترجم )

(٦) لقد لاحظ أهل مكوندو هذه الحقيقة خلال حادثة بسيطة في ذاتها وإن أثرت في قوم يعيشون على الفطرة مثلهم . تمثل ذلك في مشاهدتهم ، للمرة الأولى ، لمرض سبنال في المدينة . ولقد عبروا عما انتابهم من الرعاج بقولهم : « لا يعرف أحد - يقينا - أين تقع حدود الواقع . »

(٩) تلك هي « آلة الذاكرة » وهي دافع يعاود الظهور في مواضع أخرى من الرواية : ومن الجدير بالملاحظة أن الرابطة ، التي تكون آلية أحيانا بين الأشياء والذاكرة تسمى آلة التذكر « maquina de recordar » وتظهر في محاولة فرناندا ، عندما تقدم بها العمر فأصبحت وحيدة ، استدعاء أوهاام شبابها مرة أخرى ، فترتدى زى الملكة كما تصورت نفسها .

(٧) تختلف حالة شيخ برودنيسير أجويلار عن القصص الشعبي وتقرب منه في نفس



المجلس الأعلى للثقافة  
الأمانة الفنية



## مسابقة يوسف السباعي في نقد القصة

تعلن الأمانة الفنية عن

فتح باب التقديم لهذه المسابقة بقسمها :

١- المقالة النقدية ولا يتجاوز قيمتها كل منها ١٠٠ جنيه وموضوعها

نقد أحد المؤلفات في القصة القصيرة أو الرواية ،  
ولا تقل عن عشر صفحات ولا تزيد عن عشرين صفحة فول كتاب .

٢- الدراسة النقدية ولا تتجاوز قيمتها كل منها ١٠٠ جنيه وموضوعها دراسة لأعمال

أحد كتاب القصة والرواية أو لمحلة قصصية أو ظاهرة قصصية  
أو اتجاه في القصة أو الرواية ولا تقل عن سبعين صفحة  
فول كتاب ولا تزيد عن مائة .

● يقدم الإنتاج من ٤ نسخ على الأقل الطابعة إلى سكرتارية لجنة القصة  
بالمجلس الأعلى للثقافة : ٩ شارع حسن صبرى - الزمالك في موعد أقصاه آخر يوليو .

# التفسير الأسطوري فك النقْد الأدبي

□ سمير سرحان

تدين اتجاهات التفسير الميثولوجي في النقد الحديث بوجودها إلى نظريات كارل يونج أساسا فلا شك أن يونج يعطى أهمية كبرى للأسطورة ووظيفتها في حياة الإنسان النفسية . وهو يقول إن وظيفة الأساطير والأحلام ذات الدلالة في حياة الإنسان ليست مجرد التطهير وإنما إتاحة قدر من المعرفة بأنفسنا . ويؤمن يونج بأن الإنسان يستطيع أن يحلم « أحلاما ذات مغزى أو معنى » وأن « العقل الباطن قادر أحيانا على أن يكون له قدر من الذكاء والإرادة أعلى من الفهم الواعي » ( علم النفس والدين - نيوهافن ١٩٣٨ ص ٤٥ ) ودلالة هذه العبارة واضحة ، فإذا كان نشاط العقل الباطن ، سواء في الحلم أو الأسطورة ليس مجرد مظهر من مظاهر الاضطراب النفسي وإنما هو - أحيانا على الأقل - دلالة على تنظيم إرادي وذكي ، فإن الأحلام والأساطير تكتسب دلالات معينة « واعية » .. ودرجه الوعى في الدلالة تختلف باختلاف الحلم أو الأسطورة

مركز تراث وعلوم إسلامي

الذى لا نستطيع فهمه ليس لأنه مجرد واجهة تخفى وراءها شيئا آخر وإنما ببساطة لأننا نعجز عن قراءته القراءة الصحيحة »  
( الإنسان الحديث في البحث عن الروح ص ١٥ )<sup>(١)</sup>

وبعض الأحلام التي يصفها يونج هي بناء رمزي متكامل ومتطور . وأجزاء هذه الأحلام يتنظمها نظام دقيق طبقا لما يسميه النقاد « منطق الخيال » . ولذلك فهي مفهومة ومتسقة داخليا بالنسبة لمن يحسن التفسير . وهي بهذا المعنى - موازية للأعمال الفنية المتكاملة . وبذلك يصبح دور المفسر موازيا لدور الناقد الأدبي . فثلا يكتب يونج في تحليل حلم معين أنه « يتناول الدين بشكل متعمد وما دام الحلم متسقا فهو يوحي بوجود منطق من نوع معين يؤدي إلى معنى معين »

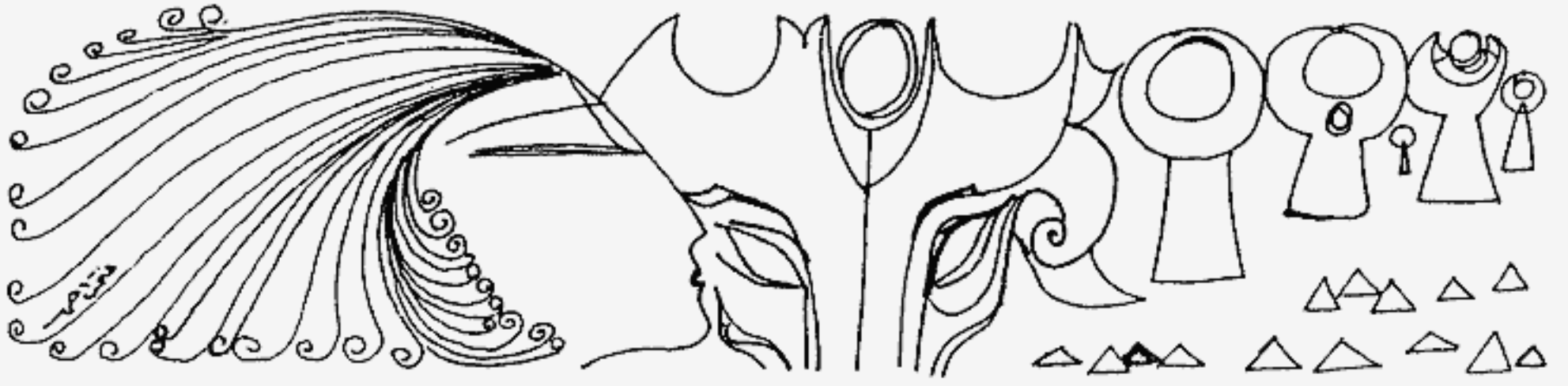
وفي رأى يونج أن تفسير الحلم أو الأسطورة لا يتطلب منا مفتاحا سريا . فالرموز التي يقوم عليها الحلم والأسطورة هي رموز « عامة » وتقليدية وشائعة وليست رموزا خفية وغامضة كما يمكن أن يتبادر إلى أذهاننا . ويقوم تفسير يونج للأحلام على أساس احتوائها على عناصر هامة مثل الاقتصاد وتوازي الصور والغموض الرمزي ، وهي نفس الأدوات تقريبا التي يعتمد عليها كثير من أرباب النقد الحديث في تحليلاتهم الأدبية . يقول يونج « إن العمل الفني العظيم يشبه الحلم وهو يحدد سر هذه العظمة على النحو التالي :

ولقد كان لهذا التأكيد من جانب يونج على وظيفة الحلم والأسطورة تأثير في مجال النقد الأدبي أكبر من تأثير فرويد . وتلخص الأستاذة مود بودكين تأثير يونج في النقد الأدبي على النحو التالي :

« إن الفرق بين المدرستين (فرويد ويونج) يكمن في إيمان يونج بأن العقل الباطن له وظيفة إبداعية تجمع التفاصيل المتفرقة في كل واحد ، وأنه أثناء الحيلالات التي تنشأ في الحياة ، سواء أثناء النوم أو الاستيقاظ ، هناك دلالات على اتجاهات وأنماط جديدة للتكيف قد تأخذ بها الذات الواعية - عندما تتأملها - وتقتفى أثرها ، مسلحة ببعض اليقين بأن هذه الاتجاهات مدعومة بأنشطة العقل الباطن » ( أنماط بدائية في الشعر ، ص ٧٣ )<sup>(٢)</sup>

وعلى عكس فرويد ، لا يتعبر يونج أن الحلم شئ يستعصى على التفسير وإنما يحمل الناقد وزر العجز عن تفسيره . يقول يونج :

« إن صورة الحلم الواضحة هي الحلم ذاته وفيها يكمن معناه . فإذا تحدثنا عن السكر في البول فإننا نتحدث عن السكر وليس عن مجرد ( واجهة ) تخفى وراءها الزلال . وعندما يتحدث فرويد عما يسميه ( واجهة الحلم ) فهو لا يتحدث عن الحلم ذاته وإنما عن غموض الحلم . فنحن لا نقول إن الحلم له واجهة مزيفة إلا لأننا نعجز عن فهمه . والأفضل أن نقول إننا إزاء شئ يشبه النص



وفي هذا يقترن يونج كثيرا من رأى أصحاب مدرسة النقد الحديث الذين يؤمنون باستقلال القصيدة ككيان قائم بذاته عن الشاعر الذي كتبها بمجرد ولادتها . والجديد في هذا الرأى الذى يطرحه يونج أن عالم النفس قادر إذا أراد على دراسة القصيدة نفسها بصفاتها كيانا مستقلا ، وليس فقط دراسة عقل الشاعر الذى كتب القصيدة . وإذا تساءلنا ما هو الاسهام الحقيقى الذى يمكن أن يقدمه عالم النفس لدراسة الأدب وجدنا أن يونج يميز لنا بين نوعين رئيسيين من الأعمال الأدبية . فهناك أولا ما يسميه « بالأدب النفسى » الذى :

« يتخذ مادته دائما من مجال التجربة الإنسانية الواعية ، وقد أسمى هذا النوع من الإبداع بالنفسى لأنه لا يتجاوز في نشاطه حدود الوضوح والفهم النفسى . وعندما نتناول النوع النفسى من الإبداع الفنى لا نصبح بحاجة لأن نسأل أنفسنا مم تكون مادة العمل أو ماذا تعنى »

أما النوع الآخر فهو الإبداع الفنى القائم على الرؤى ، وإزاء هذا النوع ، كما يقول يونج « تصيينا الدهشة ، ويختلط علينا الأمر ، ونصبح مضطرين لأن نأخذ حذرنا ، وأحيانا يصيينا التفكر ونطلب تعليقات وتفسيرات . فهو لا يذكرنا بشئ في حياتنا اليومية وإنما بالأحلام والمخاوف الليلية ، وبالمناطق المظلمة في العقل التى نشعر إزاءها بالخوف والرغبة » . ( الإنسان الحديث في البحث عن روح ص ١٨٢ )<sup>(٥)</sup>

والواضح أن يونج يقصد أن أدب الرؤى هو الذى يتطلب خدمات عالم النفس وليس النوع الأول الذى يتطلب مجرد الأدوات التقليدية للنقد الأدبى . وكما يقول يونج فإنه بالنسبة لأدب الرؤى يستطيع عالم النفس أن يوضح لنا أن نوع التجربة التى يتناولها دانتي أو ميلفل مثلا هى تجربة هامة وجادة بالرغم من أنها تقوم على « رؤيا » وأن الرؤيا - بهذا المعنى - هى حقيقة كالواقع تماما . ومن ناحية أخرى . يستطيع عالم النفس أن يبين لنا أن « عالم المخاوف الليلية ، والمناطق المظلمة في العقل » ليس غريبا عنا تماما وإنما هو - فى الحقيقة ، عالمنا جميعا . وبهذا الشكل يرى عالم النفس الفنان الذى يقيم أعماله على الرؤى من نمحة أن رؤياه هى مجرد مظهر من مظاهر عدم التكيف النفسى وأن الرموز التى يستخدمها فى عمله هى تشويهاات ذاتية لعالم العقل . ويؤكد يونج فى هذا الصدد أن « أدب الرؤى » يشتمل على عدد من أعظم الأعمال فى تراث الإنسانية ومنها الكوميديا الإلهية لدانتي ورواية « مولى ديك » للكاتب الأمريكى هرمان ملفيل .

...

« (الحلم) مع كل ما يتسم به من وضوح ظاهرى لا يفسر نفسه . ويستحيل أن يكون ذا دلالة واحدة . فلا الحلم ولا القصيدة يمكن أن يؤدي معنى واحدا ، كأن يقول لنا « يجب عليك أن تفعل كذا أو « إن هذه هى الحقيقة » . والقصيدة مثل الحلم تتطلب منا أن نقدم تفسيرنا الخاص . إذ أن القصيدة تقدم لنا صورة بنفس الأسلوب تقريبا الذى تسمح به الطبيعة للنبات أن ينمو وتترك لنا الحرية فى أن نخرج باستنتاجاتنا الخاصة » (عالم النفس والدين ص ٣١)<sup>(٦)</sup>

ومفهوم يونج للشعر يشبه إلى حد كبير مفهوم أصحاب النظرية الرمزية . فهو يؤمن مثلهم أن القصيدة مليئة بالمعاني الضمنية ، وأن علاقة أجزائها بعضها ببعض تتجاوز التنظيم والترتيب العقلاني ، وتتضمن التوفيق بين المتناقضات الظاهرية .

ويتفق هذا المفهوم الأخير مع بعض النظريات الحديثة فى الشعر تماما ، خصوصا نظريات إليوت وكليث بروكس وألان تيت ، كما أنه يفسر التوازي الذى يقيمه يونج بين القصيدة والحلم ، فهو يقول إن الطاقة النفسية أو الجهد النفسى بشكل عام يتضمن « توافق الأضداد » ، وإن النمو الصحى للعقل يستلزم تحطيم حالات الوعى الضيقة من خلال « التوتر الكامن فى علاقة الأضداد القائمة على التباين والتوافق معا » ، وبالتالي خلق حالة من الوعى أكثر شمولا واتساعا .

وقد تحدثنا عن التوازي بين القصيدة والحلم عند يونج ، ولكن يبقى أن نوضح أن يونج نفسه يضع حدا فاصلا شديدا للوضوح بينها ، فالحلم يتشكل من خلال العقل الباطن .

أما القصيدة ، فرغم أنها يمكن أن تستمد مادتها من أعماق كيان الشاعر إلا أنها - كما يقول يونج « متعمدة - على ما يبدو - وتشكل من خلال العقل الواعى » .

وفضلا عن ذلك ، فإن يونج يحرص على التمييز بين دراسة عالم النفس للشاعر وبين دراسته للقصيدة نفسها ، فنراه يقول فى نقده لفرويد :

« الحقيقة أن مفهوم فرويد للفن يبعدنا عن الدراسة النفسية للعمل الفنى ويضعنا وجها لوجه أمام المزاج النفسى للشاعر ذاته . إن دراسة الشاعر مشكلة هامة لا شك فى ذلك ، ولكن العمل الفنى كيان قائم بذاته ولا يمكن اتخاذه وسيلة لتحليل الشاعر نفسه » .



هناك توحيد كاملين بين الذات والموضوع . ففي الرمز - كما يقول كاسيرر - « علاقة توحيد وامتزاج كاملين بين « الصورة » والموضوع ، وبين الاسم والشئ » ( اللغة والاسطورة ص ٥٨ )<sup>(٩)</sup>

ويؤكد كاسيرر أننا عندما نصف الرمز بأنه « مكان اللقاء » بين الذات والموضوع فإننا نرتكب خطأ كبيرا لأن مفهوم الذات والذات يتنمى إلى مرحلة متأخرة من تطور اللغة . والإنسان البدائي : كما يؤكد كاسيرر ، لم يعرف هذه الازدواجية بين الذات والموضوع والتفرقة بين الذات المدركة والشئ المدرك .

ويؤكد كاسيرر أن عقلية الإنسان البدائي لم تكن تفرق بين اللغة والأشياء أو بين الأشياء ومسمياتها . ففي عقلية الإنسان البدائي تكتسب المدركات الأسطورية العابرة أو الآلهة التي يخترعها الإنسان البدائي نتيجة لتجربته الحية مع الطبيعة - وجودا مستقرا من خلال الكلمات ، وبصبح لها كيان ثابت نسبيا . وأحيانا - كما يقول كاسيرر - « يبدو اسم الإله وليس الإله نفسه هو المصدر الحقيقي للتأثير والفعالية » وبدون اللغة لا يصبح « تخزين وتثبيت » التجربة الإنسانية ممكنا . ولا يمكن أن تتحول الطاقة النفسية إلى شئ يشبه المادة أو إلى مخزون للمعاني يمكن تأمله في وقت لاحق وربطه بتجارب ومعان أخرى مخزونة إلا من خلال إطلاق الأسماء على الأشياء - أي اللغة . والقدرة على صنع واستخدام مثل هذه الرموز هي ما يجعل من الإنسان إنسانا ، فالإنسان هو الحيوان القادر على صنع الرموز - وهو الحيوان الوحيد القادر على ذلك .

ومع تطور المنطق والفكر الجدلي فقدت اللغة شحنتها العاطفية واقتربت من لغة العلم . وتشبه هذه العملية عملية تجريد الجسد من اللحم حتى يصبح مجرد « هيكل عظمي » ومع ذلك فهناك مجال واحد نستعيد فيه اللغة « دفقة الحياة الكاملة فيها » حتى بالنسبة للإنسان الحديث المتحضر ، وهو مجال « التعبير الفني » حيث لا تحتفظ اللغة بأصالتها الإبداعية الأولى فحسب وإنما تتجدد فيها هذه الخاصية ، ويقول كاسيرر إن الشعر لا يعبر عن « صورة العالم الأسطورية التي تتضمن الآلهة وأنصاف الآلهة ، ولا الحقيقة المنطقية القائمة على المقولات العقلانية والعلاقات المجردة ، فعالم الشعري يقف بعيدا عن كلا المجالين ، إذ إنه عالم من الوهم والخيال . غير أن الشاعر الخالصة لا يمكن أن نجد لها متفقا إلا في هذا العالم ، وفيه فقط تستطيع أن نجد التحقيق والتجسيد الكاملين » .

ويحرص كاسيرر على أن يوضح أن الشاعر « الخالصة » التي يعبر عنها الفن ليست مجرد الشاعر الشخصية للشاعر ، فالشاعر الغنائي في رأيه ليس مجرد إنسان يستغرق في عرض مشاعره الشخصية ، وإنما « الشاعر الخالصة » لها نصيب من الحقيقة الموضوعية . ومادامنا نعرف الحقيقة والواقع من خلال الأشكال الرمزية فإن الفن يشكل أحد جوانب المنظور الذي نستطيع من خلاله أن نتعرف على الحقيقة . فالفن ليس مجرد نسبية أو إزجاء لوقت الفراغ وإنما هو كشف عن جانب أصيل من جوانب الحياة .

وإذا كانت آراء كارل يونج قد أثرت في اتجاهات التفسير الميثولوجي في النقد الأدبي ، فإن الحركة الرمزية في الأدب كان لها تأثيرها الكبير أيضا في هذا المجال . فقد أسفرت الحركة الرمزية في الأدب عن اهتمام متزايد بالاتجاهات الرمزية للإنسان البدائي وخاصة بالأساطير التي كان يعبر الإنسان البدائي من خلالها عن نفسه . وقد ثبت أن هذه الأساطير ليست مجرد حكايات طفولية أو لا معقولة ، وإنما هي تجسيد « للحقيقة » كما انطبعت في ذهن الإنسان البدائي ، بل كانت الأساطير في كثير من الأحيان وسيلة الإنسان البدائي لتفسير الكون وفهم مختلف القوى التي تحكمه . وقد كان الفيلسوف كانط يرى أن العقل الإنساني ليس مجرد مرآة سلبية تعكس ما ينطبع عليها من صور ، وإنما هو طاقة نشطة تؤثر في الواقع وتشكله كما تتأثر به . ومن هذا المنطلق تصبح الصور الرمزية التي خلقها عقل الإنسان البدائي إسهاما منه في تفسير وتشكيل الواقع من حوله .

وكان الفيلسوف هيردر - وهو معاصر لكانط وإن كان بصغره - أول من قال بجملة إن الأسطورة كانت سببا في ظهور اللغة ، وإن الشعر نشأ كوسيلة للمحافظة على الأسطورة والاحتفاظ لها بديناميكيتها وقبل ذلك كان الفيلسوف الإيطالي فيكو في كتابه « العلم الجديد » Scienza Nuova قد طلع علينا بنظرية مؤداها أن الأسطورة هي نوع من اللغة الشعرية ، وهي اللغة الوحيدة التي كان الإنسان يستطيع أن يعبر بها عن نفسه في المرحلة البدائية من تطور البشرية ، ومع ذلك فقد كانت لغة أصيلة لها قواعدها ومنطقها الخاص .

وقد توصل فيكو إلى أن اللغة بدأت أولا بالاشارة ثم تطورت من خلال مراحل الأسطورة واللغة المجازية إلى اللغة الواضحة ذات القواعد المحددة الثابتة التي تتكلمها المجتمعات المتحضرة . وبذلك يكون فيكو قد رفع من شأن اللغة فجعلها نوعا من أنواع المعرفة . أما بالنسبة لمؤرخ العصور البدائية فإن الأسطورة نوع من أنواع المعرفة الضرورية ، ومع ذلك فهي نوع أدنى من المعرفة ، قضى عليه ظهور الحضارة .

ورغم أن تأثير فيكو في عصره كان بسيطا جدا ، إلا أن كتاباته كان لها تأثير كبير في عصرنا وخاصة على الفيلسوف الحديث بندتو كرونشي .

وفي العصر الحديث يعتبر إرنست كاسيرر Ernst Cassirer من أكثر الفلاسفة اهتماما بقضية نشأة اللغة وعلاقتها بالقوانين التي تحكم تطور الطقوس والأساطير البدائية . وفي كتابه الهام « فلسفة الأشكال الرمزية » Philosophy of Symbolic Forms ( ١٩٢٣ - ٢٩ )

يختلف كاسيرر مع هيردر في محاولته للمزج بين اللغة والأسطورة ، واعتبار اللغة نتاجا طبيعيا للأسطورة ، فهو يقول إن ظهور اللغة لا علاقة له بالأسطورة ، ويؤكد أن كلا من اللغة والأسطورة منفصل تماما « وإن كانا نتاجا لنفس الأب » ، وهو نزعة الإنسان البدائي إلى التعبير بالرمز . ويربط كاسيرر بين اللغة البدائية المشبعة بالانفعالات العاطفية الحادة للإنسان البدائي ويربط ذلك بنظرته في الشعر . ولكن علينا أولا أن نعرض لما قاله كاسيرر في علاقة اللغة بالحقيقة .

يقول كاسيرر إن الرموز تنشأ تلبية لاحتياجات الإنسان وأهدافه . والرمز ليس جانبا من جوانب الحقيقة وإنما هو الحقيقة نفسها . وفي الرمز

«أسطورة الحياة الباطنية لدى الإنسان ، وهي أسطورة مليئة بالحبوة والمعنى»

وبالرغم من أن كلا من كاسيرر ولاجر يهتم اهتماما شديدا بعلاقة الشعر بالأسطورة ، وبالرغم من أن كليهما يعتمد على الأسطورة في البرهنة على نظرية الشكل الرمزي ، فهما حريصان كل الحرص على التمييز بين الأسطورة والشعر . فثلا تقول الأستاذة لاجر :

«الأسطورة والحكايات الشعبية والحوادث (التي تعتمد على الخوارق والجنات) ليست أدبا في حد ذاتها ، بل ليست أدبا على الإطلاق ، وإنما هي خيالات . ويوصفها خيالات فهي المادة الخام الطبيعية للفن» .

وبعد كاسيرر ولاجر اقتحم عدد من نقاد عصرنا - خاصة في أمريكا - بحجة أكثر موضوع العلاقة بين الأسطورة والأدب ، على أساس أنه موضوع يقدم مفتاحا جديدا للنقد الأدبي . وهذه المجموعة الجديدة من النقاد هم من يطلق عليهم عادة «نقاد الأسطورة» ، وهم يميلون إلى علم النفس أكثر من الفلسفة (على عكس كاسيرر ولاجر) . وهم متأثرون أيضا تأثرا شديدا بالدراسات الأنثروبولوجية التي تمت في السنوات الخمس الأولى من القرن . وكان أشد ما أثر فيهم هو اكتشاف - أو إعادة اكتشاف - أن الأسطورة والطقوس والشعر هي أشكال من التعبير الإنساني موجودة في بدايات أية حضارة وأن ما يميز الإنسان عن باقي الكائنات هو القدرة على إبداع هذه الأشكال من التعبير التي تنمو «الحالة الإنسانية» في ظلها وتأثيرها .

وقد تأثر «نقاد الأسطورة» أيضا باكتشافات علم الأنثروبولوجيا خاصة ما يتصل منها بتأكيد أنه في داخل كل منا يقبع الإنسان البدائي ، وأن مواطن القرن العشرين الذي يقود سيارته صباح كل يوم ويعقد الصفقات بالتليفون ويستعد للنوم بمشاهدة التليفزيون أو الاستماع إلى الموسيقى الصادرة من أجهزة الكترونية شديدة التعقيد - هذا الإنسان المعاصر بعيد كل ليلة في أحلامه أثناء النوم خلق الرموز البدائية للأسطورة القديمة . وبهذا المعنى تبدو الأسطورة هي الملاذ الوحيد أمام الشعر لكي يدافع عن وجوده أمام العلم .

وتقدم الأسطورة أيضا وسيلة جديدة لدراسة قوانين الإبداع . ويعطي النقاد الذين يحاولون أن يجدوا في الأسطورة مفتاحا لفهم عملية الإبداع الفني أهمية كبيرة للخصائص التي يشترك فيها الشعر مع الحلم : فالشعر يشبه الحلم في نواح عديدة . من أهمها «التكثيف» (مزج عدد من الصور الفنية في صور واحدة) «والإجلال» (تحميل عنصر يبدو غير هام المعنى العام في القصيدة) و«التضمين» (تركيز معان متعددة مختلفة عن بعضها البعض تمام الاختلاف في نفس العنصر حتى يحمل أكثر من معنى) .

وفي كل من الشعر والحلم يتم في كثير من الأحيان تجاوز العلاقات المنطقية من خلال توازي الصور .

ويقفهم كاسيرر الفن على أنه - بشكل أو بآخر - النقيض للعلم . فالفن يعطينا معرفة خاصة بحياتنا «الباطنية» أما العلم فيعطينا معرفة بحياتنا «الخارجية» . والفن بعيد إلينا البعد العاطفي والاستجابة العاطفية وبالتالي فهو يتناقض مع المنطقية والتجريد اللازمين للعلم . ولكن كاسيرر يعطي العلم المكان الأول بين سائر أنواع التعبير اللغوي وذلك عندما يقول إن العلم هو «الخطوة الأخيرة في التطور العقلي للإنسان» . و«أعلى درجة في الحضارة الإنسانية» . ورغم أن كاسيرر يدافع عن موضوعية الأنواع الأخرى من اللغة فهو يوحى بأن العلم أكثر شمولاً وعمقا من الفن وذلك لأنه يستبعد العوامل الشخصية والشعورية التي تشكل جانباً هاماً من لغة الأسطورة والفن . يقول رينيه ويليك :

«رغم أن كاسيرر يعتبر الشعر إحياء للطاقة الإبداعية للعقل إلا أنه يدين بالولاء في النهاية إلى العقل . فمجال الحقيقة هو «الرمز العقلاني المدرك» ، أما الشعر فهي كانت قيمته لا بعدد أن يكون «علما من الوهم والخيال» (الرمزية والأدب الأمريكي) (٧)

...

ومن المفكرين الذين تناولوا مشكلة الشكل الرمزي الأستاذة سوزان لاجر التي يعتبر كتابها «مفتاح جديد للفلسفة» (١٩٤٢) من أهم ما كتب في الموضوع . وفي هذا الكتاب تعزو الأستاذة لاجر إلى كاسيرر فضل التنبيه إلى مفهوم التعبير الرمزي ، وتعتبر أن هذا المفهوم يقدم مفتاحا جديدا للفلسفة يمكن من خلاله تفسير جميع الأسئلة والمشكلات الكبرى في عصرنا . وهي تقول إن يتابع الفكر الفلسفي قد جفت في عصرنا ولذلك فإن مبدأ التحول الرمزي Symbolic Transformation يمثل منبعاً جديداً أو قوة دافعة تمدنا بمشكلات ودوافع جديدة . كما أن الأنشطة الفكرية والاتجاهات الفكرية المختلفة في عصرنا مثل المنطق الرمزي وعلم النفس الفرويدي وغيرها كلها تكشف بطريقتها الخاصة عن أهمية الرمز وأهمية القدرة على صنعه .

وتتفق سوزان لاجر مع كاسيرر في اعتبار الأسطورة «المرحلة البدائية من الفكر الميتافيزيقي وأول تجسيد للأفكار الكلية العامة» (مفتاح جديد ، ص ٢٠١) . وعندما تم للإنسان تطوير اللغة المعبرة اختفت المفاهيم الأسطورية وانتقلت الحضارة إلى مرحلة عقلانية . وتقول الأستاذة لاجر إنه قد يأتي اليوم الذي «تستنفد فيه الأفكار وتستهلك» وعندئذ سوف تكون هناك رؤيا ميتولوجية جديدة» (ص ٢٤٥) . (٩)

ورغم أن الأستاذة لاجر تربط بين الشعر والفن عموماً وبين التفكير بالأسطورة فهي ليست على استعداد لأن تعتبر الفن مرحلة طارئة في التاريخ العقلي للإنسان . بل على العكس ، فالفن بالنسبة لها هو «شكل رمزي جديد» كما كانت الأسطورة شكلاً رمزياً قديماً . وعندها أن الفن قادر على الاستمرار «جنباً إلى جنب مع الفلسفة والعلم وجميع الأنماط العليا من الفكر» (ص ٢٠٢) (١٠)

وتتخذ الأستاذة لاجر في كتابها «مفتاح جديد للفلسفة» من الموسيقى النموذج الرئيسي للتعبير الرمزي في الفن فهي تقول إن الموسيقى هي

ولكن السؤال الذى يطرح نفسه بعد استعراض هذه المجموعة من الآراء :

هل استطاع نقاد الأسطورة فعلا أن يجدوا مفتاحا جديدا لتحليل الأعمال الأدبية . من الواضح أن هناك تناقضات كثيرة في منح المساءلة بين الشعر والأسطورة والحلم ، كما أن هناك خلافات جذرية بين أصحاب هذا الأسلوب نفسه فنورثوب فرأى مثلا يصر على استقلال القصيدة عن شخصية الشاعر ، وتشيز يعتبر القصيدة مجرد تعبير عن نفسية الشاعر . ولا يكفى - كمنهج نقدي لتحليل القصيدة أن يقول الناقد - مثلا - إن القصيدة (أ) تستخدم الأسطورة (س) بشكل فنى جميل بينما القصيدة (ب) تستخدم نفس الأسطورة (ج) أو أن الأسطورة (س) متعددة الدلالات والمعاني وبالتالي فهي إذا استخدمت قد تصنع قصيدة عظيمة .

أما على الطبيعة التحليلية فأمامنا مثلا منح الأستاذة مود بودكين في كتابها الشهير «أنماط بدائية في الشعر» وفيه تقول إن الأنماط البدائية في الشعر هي الصور البدائية التي تتكرر في الشعر القديم والحديث معا مثل صور الكهف الغامض أو الهائم على وجهه مطاردا بالشعور بالذنب أو صورة النبع أو حبة القمح المدفونة إلى آخر هذه الصور . وفي تحليلها للقصائد على أساس من هذا المنهج نجد الأستاذة بودكين تقارن بين الرموز في القصيدة والرموز كما ترد في الحياة القبلية البدائية وتطبق اكتشافات علم النفس وعلم الأديان المقارن لإثبات هذه المقارنة . والجهد الذى قامت به الأستاذة بودكين جهد علمي ضخم بلا شك يستفيد من الكثير من مصادر المعرفة ، ولكن يظل السؤال قائما - هل يقوم هذا الجهد أسلوبيا ثوريا في النقد الأدبي ؟ إن نقاد الأسطورة - في مدخلهم الجديد هذا - يحاولون أن يربطوا : الأدب بالأعماق السحيقة للنفس البشرية الضاربة بخزورها في الرموز التى خلقها الإنسان البدائي من خلال الأساطير والطقوس .. ولكن الثابت - حتى الآن - أنهم يتباعدون عن المجال المحدد للنقد الأدبي كوسيلة لتحليل وتقييم الأعمال الإبداعية ويقتربون أكثر من الفلسفة تارة وعلم النفس والأنثروبولوجيا وغيرها تارة أخرى . ولكن تظل محاولتهم لفهم الأدب قديمة وحديثة من خلال الأسطورة والأشكال الرمزية مثيرة ومفيدة في فهم الإنسان عموما وليس العمل الأدبي وحده .

### ● هوامش

- ١ - علم النفس والدين - نيو هابر ١٩٣٨ ص ٤٥
- ٢ - أنماط بدائية في الشعر ص ٧٣
- ٣ - الإنسان الحديث في البحث عن الروح ص ١٥
- ٤ - علم النفس والدين ص ٣١
- ٥ - الإنسان الحديث في البحث عن روح ص ١٨٢
- ٦ - اللغة والأسطورة ص ٥٨
- ٧ - الرمزية والأدب الأمريكى -
- ٨ - مفتاح جديد للفلسفة ص ٢٠١
- ٩ - نفس الرجوع ص ٢٤٥
- ١٠ - نفس الرجوع ص ٢٠٢

ويعتبر نورثوب فرأى من أهم نقاد الأسطورة أو النقاد الذين يستخدمون الميثولوجيا كأسلوب جديد في دراسة الأدب . وهو يعتبر أن اكتشاف العلاقة بين الأسطورة والشعر يحقق إمكانية تحويل النقد الأدبي إلى علم حقيقى . وتقوم نظرية فرأى على أن الرموز البدائية تمثل حجر الزاوية في القصيدة . وهو يؤمن بأن التاريخ الأدبي بشكله «النام» - على حد تعبيره - يتحرك من نقطة البدائية إلى نقطة أكثر تحضرا حتى يصل إلى قمة الحضارة . وبالتالي فالأدب عبارة عن «تراكم مجموعة بسيطة من الصيغ والأنماط التى يمكن دراستها في حضارة بدائية» وفي ظل هذه النظرية يصبح البحث عن الرموز البدائية في الشعر نوعاً من «الأنثروبولوجيا الأدبية» تهتم بالبحث في كيفية استخدام الأدب لأنماط التعبير التى نشأت قبل ظهوره مثل الطقوس والأساطير والحكايات الشعبية .

ومن نقاد الأسطورة أيضاً ريتشارد تشيز Richard Chase الذى كتب كتابا هاما في الموضوع بعنوان «البحث عن الأسطورة» (١٩٤٩) . وتقوم دراسة تشيز على أن الشعر والأسطورة بلبي كلاهما نفس الاحتياجات الإنسانية ويشمل فيهما نفس نوع البناء الرمزي كما أن كليهما ينجح في تحميل التجربة بنفس نوع الرهبة والدهشة السحرية فيؤدى كلاهما نفس الوظيفة في التطهير .

ويختلف تشيز اختلافا تاما مع القائلين بأن الأسطورة هي - في الأصل - نوع من أنواع العقيدة . وفي هذا يصطدم تشيز بأراء فلاسفة الشكل الرمزي مثل كاسيرر ولانجر اللذين يؤكدان أن العقيدة جزء من الخيال الأسطوري . أما «تشيز» فيقول إنه لا توجد أية علاقة بين العقيدة والشعر (والأسطورة) .

...

وقد أدى هذا المنظور الجديد للأدب من خلال الأسطورة إلى عودة الاهتمام «بالرسالة» التى يفصح عنها العمل الأدبي ودراسة شخصية الأديب لإلقاء الضوء على عمله الأدبي . فالناقد ليزلى فيدلر Leslie Fiedler مثلا يختلف اختلافا شديدا مع اتجاهات النقد الحديث ، تلك الاتجاهات التى تركز على موضوعية الفن وعدم تعبيره عن شخصية الفنان ، مما يؤدى إلى التركيز على تحليل القصيدة في ذاتها ، دون النظر إلى الخلفيات التى أدت إلى كتابتها . وفيدلر ، على عكس أصحاب هذه الاتجاهات ، يؤكد أهمية دراسة شخصية الشاعر والخلفية الفكرية التى تدخل في صنع القصيدة بكل ما يتصل بذلك من رموز بدائية تدخل في مجال الأساطير . وهو يؤمن أن أية قصيدة عظيمة لابد أن تدخل في نسجها عناصر من الأسطورة والرموز البدائية «ولذلك لا يمكن دراستها في ذاتها بمعزل عن البحث في هذه المصادر» .

وفي نفس الوقت فإن الناقد لابد أن يدرس كيفية استجابة الشاعر للرمز البدائي وكيف عبر عنه من وجهة نظره أو طبعه بطابعه الشخصى ، مما يترتب عليه ضرورة دراسة شخصية الشاعر نفسه وليس القصيدة فقط . وهو يقول إن الشاعر قادر على أن يأخذنا في رحلة «إلى جوهر عقله الباطن حيث يتحد معنا جميعا في حضرة ألهتنا القديمة وأبطال الحواديت الذين نعتقد أننا لم نعد نصدق في وجودهم» .



# دار الفكر العربي

جاد

مؤسسة مصرية للطباعة والنشر - لصاحبها: محمد محمود الحضري

الإدارة : ١١ شارع جواد صني - القاهرة  
المكتبة : ٦-١ شارع جواد صني - القاهرة  
٧٤٦٤٢٣ - ٧٥٠١٦٧ ب. ١٣٠ القاهرة

تقدم مجموعة مختارة من أحدث إصداراتها

اسم الكتاب المؤلف

السر  
مليم ح

٩ -

٣, ٥٠٠

٤, ٧٥٠

١, ٤٥٠

٣, ٥٠٠

١, ٠٠٠

١, ٥٠٠

٣, ٠٠٠

١, ٤٥٠

١, ٧٥٠

٤, ٠٠٠

٤, ٥٠٠

٥, ٠٠٠

٣, ٠٠٠

٣, ٠٠٠

٤, ٠٠٠

١٤, ٥٠٠

٣, ٠٠٠

٤, ٠٠٠

٣, ٠٠٠

٣, ٠٠٠

٣, ٠٠٠

٤, ٥٠٠

٥, ٠٠٠

١٠, ٠٠٠

٢, ٥٠٠

١- قصصنا الشعبي

د. نبيلة إبراهيم

د. عز الدين إسماعيل

د. محمد عبد المنعم خفاجي، د. عبد العزيز شرف

د. فتحى سلام

أحمد شوقي قاسم

د. عز الدين مزاح

د. أمينة أمين

د. ناهد كركي

ترجمة: أحمد غنيم

د. أحمد مدحت

د. محمد العشري

عبد اللطيف مافظ، مورييس وسيلو، فتوارة العشري

د. محمد إسماعيل البدوي

الإمام محمد أبو زهرة

ترجمة: د. رؤف عبید

د. رؤف عبید

عبد الكريم الخطيب

د. عبد القادر محمود

د. عبد الفتاح عبور

د. أحمد أبو العنين

د. أحمد زكي بودي

د. عبد الوهاب السكيت

أحمد نصر الجندى

مرشد من شمت أمين عامر

٢- الشعر العربي المعاصر

٣- التفسير الإعلامي للأدب العربي

٤- تطور الرواية الاجتماعية

٥- المسرح الاسلادى

٦- المرأة في حياة مشاهير الرجال

٧- الطفل الموهوب

٨- آفة الهارب

٩- تعلم كيف تتذاكر

١٠- رسالة كوكب

١١- صناعة السنين

١٢- النظام المحاسبى الموحد بالملحق

١٣- دعائم الحكم في الشريعة الإسلامية

١٤- الخطابة .. أصولها وتاريخها

١٥- تاريخ الجدل

١٦- الاتصال بين عالمين

١٧- مفصل الانسان روح لا جسد

١٨- عمر بن الخطاب

١٩- الفلسفة الصوفية في الإسلام

٢٠- التربية ومشكلات المجتمع

٢١- فلسفة التربية الإسلامية في القرآن

٢٢- معجم مصطلحات التربية والتعليم

٢٣- الأمين العام لجامعة الدول العربية

٢٤- مبادئ القضاء الشرعى (جزء ١)

٢٥- عالم الطاقة الشمسية



# المنهج الأسطوري

## مقارن

□ فريال جبوري عزول

يبقى انجاز الأسطوري نابضاً متدفقاً في شعرنا المعاصر وإن ابتعد تفكيرنا أحياناً عن الأساطير. ونستعيد هنا تساؤل ماركس الذي يشير قضية استمرار تذوق الأسطورة في عصر التكنولوجيا الصناعية الذي يختلف جذرياً - بحكم بنيته الاقتصادية والاجتماعية - عن المجتمع القديم الذي أبدع لنا هذه الأساطير<sup>(١)</sup>. والحقيقة أننا لو راجعنا الواقع الثقافي المعاصر لرأينا أن الأسطورة مازالت تلعب دوراً مهماً في هذا الفكر، وأن المناظرة حول ماهيتها مازالت قائمة. لقد استخدم ألبير كامو مثلاً أسطورة سيزيف للتعبير عن فلسفته الوجودية<sup>(٢)</sup> كما استخدم فرويد أسطورة أوديب عنواناً لظاهرة نفسية وفي كتابه «ما فوق مبدأ اللذة» استعان بأسطورة إغريقية عن أصل العشق<sup>(٣)</sup> (ذكرها أفلاطون على لسان أرسطوفان في كتابه «المأدبة»). إن الأدب المعاصر من كوكو وجويس إلى إليوت والسياب لا يخلو من توظيف واع للأساطير. فالحدائق على الرغم من نزعتها «العلمية» مازالت تقف منبهة أمام الأسطورة وتسترجمها كلما سنحت الفرصة.

السحوات سراويل ، بتفتن عن خاصرة النهر الحى !

محمد عفيفي مطر

«وتوضأت بماء الخلق ...»

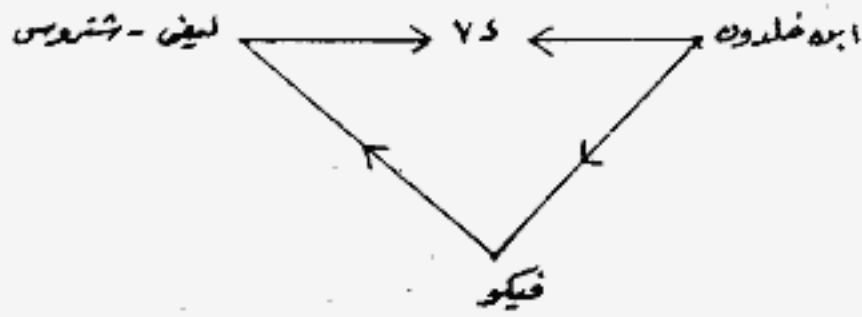
مظفر النواب

مهجورة ، أما ليني - شتروس فقد ادعى البعض أن نجاحه يكمن في إنشائه ، وأنه ينتمى أسلوبياً إلى المدرسة الرمزية<sup>(٤)</sup>. وسنجد أعمال هذين المفكرين من التلاعب اللفظي والحدائق الإنشائية للتوصل إلى منهجيتها وموقفها من الأسطورة.

ونود قبل الدخول في صلب الموضوع أن نقترح كتابين عن الأسطورة أحدهما بالعربية بعنوان «الأسطورة»<sup>(٥)</sup>. والآخر بالإنجليزية بنفس العنوان ، ويشمل الأخير قائمة بالمراجع الهامة<sup>(٦)</sup> وهما أحدث مدخلين

لقد توقف مفكران كبيران هما جامبتيستا فيكو وكلود ليني - شتروس أمام الأسطورة وقفة تأمل وبحث ، وطلعا بمنهجين أسطوريين هامين نحاول أن نقارن بينهما في دراستنا هذه ونبين ما فيها من توافق وتباين . وكل منهج يتضمن مفهوماً معيناً لموضوعه فالمنهج أكثر من قالب ينقل ، لأنه يفترض منظوراً محدداً نحو مادته . ونحن نحاول أن نتوصل إلى منظوري فيكو وليني - شتروس نحو الأسطورة عبر ما كتباه . وهما يتميزان بأساليب إنشائية معتقدة ومصطلحات فنية خاصة . فنثر فيكو أستاذ البلاغة اللاتينية مغرق في تعبيرات غريبة وكلمات مشحونة بدلالات

لهذا الموضوع . كما اننا نرى أهمية مقابلة منهجية فيكو وليبي - شتروس بموقف ابن خلدون من الأسطورة ، وذلك لأنهم يمثلون ثلاثيا يتقابل فيه ابن خلدون بليبي - شتروس ويتوسط فيكو بينهما . ومن الطريف أنه الوسيط جغرافيا وتاريخيا ومنهجيا كما يبين المثلث والجدول التالي :



المفكر	الموطن	القرن	المؤلف الرئيسي	الغاية	الجنس الأدبي
ابن خلدون	تونس	١٤	كتاب العبر	قواعد الفعل الانساني الجماعي	التاريخ
فيكو	إيطاليا	١٧-١٨	العلم الجديد	قواعد الفعل وتفكير الانساني الجماعي	التاريخ والأسطورة
ليبي شتروس	فرنسا	٢٠	الميثولوجيات	قواعد الفكر الانساني الجماعي	الأسطورة

«ولقد عدّ أهل النظر من المطاعن في الخبر استحالة مدلول اللفظ وتأويله بما لا يقبله العقل»<sup>(١١)</sup>

ونكتشف عند قراءة المقدمة أن ابن خلدون لا يكلف نفسه عناء تأويل الأحاديث الخرافية ، وإنما يكتفي بقواعد عقلانية : تميز بين الأسطوري والتاريخي ، أو بين الخرافة والخبر ، لأن اهتمامه ينصب على تنقية التاريخ وتطهير أخباره من الشوائب التي تلحق به ، والتي يمكن ردها إلى الضعف الإنساني .

#### (أ) فيكو

إن كتاب فيكو : «العلم الجديد» (١٧٢٥)<sup>(١٢)</sup> . يكاد يكون حدثاً تاريخياً لأنه يحتوي في ثناياه على مقولات لم يتوصل إليها المفكرون إلا بعده بأجيال ، كما أن صاحبه الذي قضى حياته في نابولي كان متغزلاً عن التيارات الأوربية الفكرية ، وبهذا تكون ريادة نابعة من تأمل فردي وبحث شخصي لا مثيل لها في تاريخ الفكر الأوربي ، إلا أنه يتعرض للاجتماع الإنساني ومحاولة استقراره وقواعده ومنهجه الذي يجمع بين الإمبريقية والتاريخ والفلسفة بالإضافة إلى توارده فقرات في كتابه مماثلة لما جاء في مقدمة ابن خلدون يجعلنا نعتقد أنه قد اطلع بشكل قد لا يكون مباشراً على فكر ابن خلدون كما ألمح إلى ذلك صبري حافظ في العدد السابق من «فصول»<sup>(١٣)</sup> .

ويمكن أن نلخص عطاء فيكو الفكري بأنه ربط بين الجمال والتاريخ وبين الأشكال الأدبية والاجتماع ، وأنشأ ما سماه أورباخ بالتاريخية الجمالية Aesthetic Historism . وقد يصعب علينا اليوم أن ندرك قيمة هذا العطاء ، لأننا نؤمن إيماناً عميقاً بأن القيم الجمالية مرتبطة بحقب تاريخية

إن موقف ابن خلدون من الأسطورة واضح ، ففي فصل من مقدمته بعنوان «في فضل علم التاريخ وتحقيق مذاهبه» يدعو ابن خلدون إلى التخلص من المغالطات والتهويلات والخرافات التي قد يحجبها البعض خيراً يمكن إدراجه في علم التاريخ ، فهو يرفض هذه الزيادات ويدعو إلى تمحيص الأخبار التي قد يصاحبها انحراف ، أو تشيع ، أو غفلة ، ويقول : «ولا يلتفت إلى خرافات العامة منهم»<sup>(١٤)</sup> . ويرجع ابن خلدون هذه المزيادات والإضافات على التاريخ إلى أنها نزع في الإنسان «وما ذلك إلا لولوع النفس بالغرالب وسهولة التجاوز على اللسان»<sup>(١٥)</sup> وابن خلدون يرفض كل خبر وإو موضوع فيقول : «فلا تثقن بما يلقى إليك من ذلك وتأمل الأخبار واعرضها على القوانين الصحيحة يقع لك تمحيصها بأحسن وجه والله الهادي إلى الصواب»<sup>(١٦)</sup> . ويذكر ابن خلدون ما يتناقله بعض المفسرين في تفسير سورة الفجر عن إرم ذات العماد كمدبنة ذات أساطين وما يلحقونه بها من رواية مطولة ، واصفين عظمتها وقصورها الذهبية وأساطينها الزبرجدية ويرجع هذا التفسير لالتباس في لفظة ذات العماد :

«وبعضهم يقول إنها دمشق بناءً على أن قوم عاد ملكوها وقد ينتهي الهذيان ببعضهم إلى أنها غائبة وإنما يعثر عليها أهل الرياضة والسحر ، مزاعم كلها أشبه بالخرافات . والذي حمل المفسرين على ذلك ما اقتضته صناعة الإعراب في لفظة ذات العماد أنها صفة إرم وحملوا العماد على الأساطين فعين أن يكون بناء ورشح لهم ذلك قراءة ابن الزبير عاد إرم على الإضافة من غير تنوين»<sup>(١٧)</sup> .

ويفسر ابن خلدون أحاديث ما يسميه بالخرافة المستحيلة إلى أن المراد منه هو التهويل وليس الحقيقة وهو يرفض أي خبر لا يقبله العقل حرقاً أو تأويلاً :

• الرجوع إلى التاريخ القديم وأوائل الوثائق التاريخية والملاحم الشفوية بما في ذلك المصرية والآشورية والإغريقية وغيرها .

• التنقيب عن المعنى الایتمولوجي المهجور في الكلمات للرجوع إلى أصلها أي كما كانت تستعمل سابقاً .

• الاستعانة بتصرف الأطفال وطريقتهم في التفاعل مع عالمهم الخارجي للتعرف على مرحلة الطفولة البشرية .

ولابد أن نشير قبل الدخول في مراحل فيكو التاريخية إلى أن كتابه « العلم الجديد » لا يتخلو من تناقض وإطناب وتكرار ، فمثلاً يعرف فيكو المرحلة الأولى من تاريخ البشرية بأنها مرحلة تستخدم لغة صامتة ثم يشير في سياق آخر إلى أمور تفترض وجود عناصر من اللغة المنطوقة - كما أن المرحلة الأولى والثانية كثيراً ما تختلطان في ذهنه وهما ترتبطان بالمرحلة الشعرية من الفكر الإنساني .

ويربط فيكو بين المراحل التاريخية والأساليب اللغوية ، فلكل مرحلة لغتها المميزة في التعبير (وسأكتفي بالإشارة إلى رقم الفقرات من كتاب « العلم الجديد » التي استقيت منها معلوماتي ) . يرى فيكو أن هناك ثلاث مراحل في تاريخ البشرية تتكرر بشكل دوري .

المرحلة الأولى ويسمى مجازاً بعصر الآلهة حيث كان البشر يعاشر « الآلهة » ويحتكون عندهم ويعتمدون على الإلهام الإلهي في تصريف أمورهم . وأقول إن تسمية فيكو مجازية لأنه يقول في سياق آخر إن هذه الآلهة من إبداع الفكر الإنساني البدائي . ويتميز هذا العصر بلغة صامتة تعتمد على الإشارات أو تلحج بأشياء مادية لها علاقة توطئة وطبيعية ومباشرة بالأفكار المقصودة . وفيكو يسمي هذه اللغة التي بطنى عليها الصمت باللغة المقدسة ، أو اللغة السرية ، لأن فيها تواصلاً صامتاً ، ويرى أنها تناسب الطقوس الدينية حيث تكون الممارسة أهم من المناقشة . وتكون الكتابة في هذه المرحلة هيروغليفية ، أي صورية مقدسة ، كما يربط فيكو بين المرحلة التاريخية ومؤسسات العصر ونوع حكومته وشريعته ، فيرى أن التصوف الديني يسود عصر الآلهة وفيه يكون الشعراء الدينيون حكماء العصر ، يفسرون غموض « الوحي » وإبهامه .

المرحلة الثانية أو عصر الأبطال حيث حكم فيه بشر متميزون عن البقية في مؤسسات أرستقراطية ، وفيه تكون اللغة مزيجاً من الإشارات والكلمات المنطوقة ، وفيه تستخدم الرموز والصور والتشبيه ويمكن إطلاق الرمزية على لغة هذا العصر المكتوبة ويتسم هذا العصر بالشرع « البطولي » حيث تفسر الشريعة تفسيراً حرفياً .

المرحلة الثالثة أو عصر البشر حيث توصل الناس إلى الاقتناع بمساواتهم وأصبحت مؤسساتهم شعبية . وهذا العصر يتميز بكلمات متواضع ومتفق عليها ، ويتحكم فيها البشر تحكماً مطلقاً . وتستخدم هذه اللغة في سن القوانين ، وفيها تكون اللغة المكتوبة أبجدية ، وتستخدم لأغراض عملية وعادية . وفي هذه المرحلة تتم المساواة بين البشر ويتوصل الناس إلى قوانين عامة تسير حياتهم .

أو بثقافات مختلفة ، ولكن الوضع كان مغايراً في زمن فيكو فالحرية الكلاسيكية وإحيائها في عصر النهضة قد أدى إلى اعتبار قيم الجمال قيماً ثابتة لا تتغير ، وهذا بدوره خلق نوعاً من الدوجماتية . ثم كانت بدايات الحركة الرومانسية في نهاية القرن الثامن عشر في ألمانيا وتغيرت المعايير فصار الفولكلور مصدر العبقرية الإبداعية وقد سبق فيكو الرومانسية إلى ذلك المنظور إلا أنه اختلف معها في مفهومه للخيال . فقد رأى فيكو أن الخيال هو إرادة تشكيل وليس تحرراً كما ادعى الرومانسيون .<sup>(١٤)</sup>

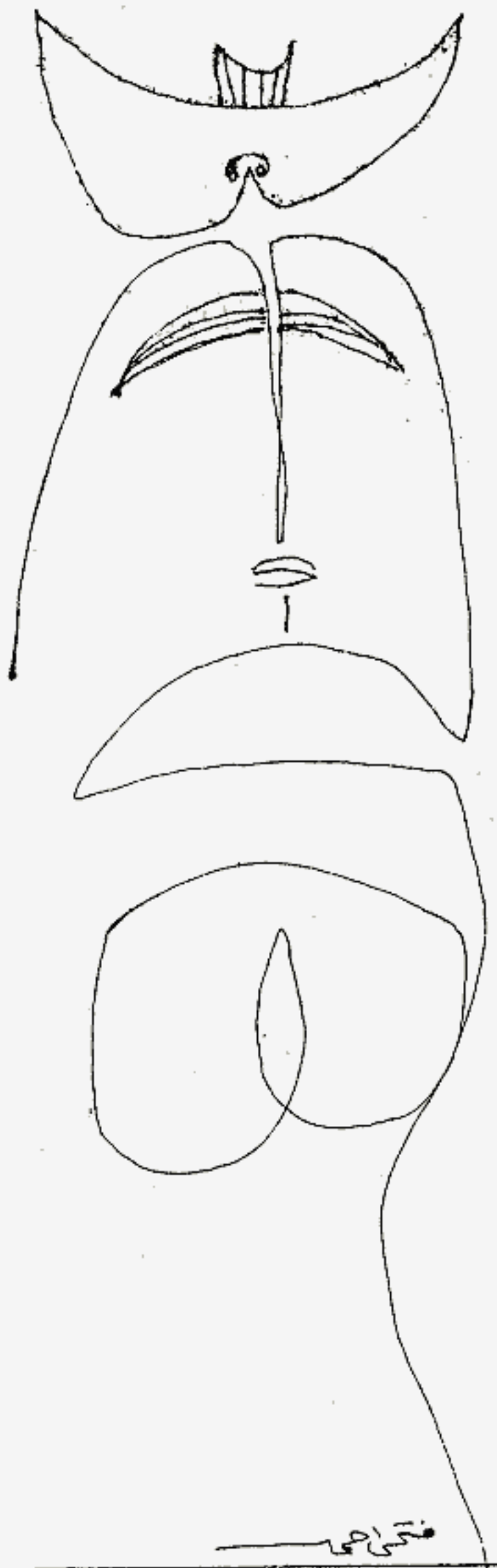
وربما كان هذا مدخلاً لفهم الاهتمام الذي يلاقيه فيكو - هذه الأيام - فهو يجمع بين موقف الرومانسيين الراقص وبين فلسفة نيتشه (الإرادة) والفكر البنوي (التشكيل) كما أنه سبق ماركس في التركيز على دور الإنسان وصراع الطبقات في صنع التاريخ ، هذا بالإضافة إلى أن أسلوبه معقد ومضطرب مما يسمح بقراءات متعددة .

(وأهم ما قام به فيكو هو الفصل بين الطبيعة والثقافة ، أي بين الكون والانسان أو ما سماه بعالم الطبيعة *il mondo della natura* وعالم الأمم *il mondo delle nazioni* فهو يميز بين عالم من خلق الله (عالم الطبيعة) وعالم من صنع الإنسان (عالم الأمم) وعند فيكو قناعة بأن الإدراك متعلق بالخلق ، وأن الإنسان لا يفهم إلا ما كان من صنعه ، وعليه يصبح عالم الأمم مدركاً ويستعصى الكون على فهم الإنسان . وعالم الأمم هو تاريخ البشرية إلا أن فيكو استثنى بعض الملل من هذا التاريخ الإنساني . ونرجح أن سبب ذلك يعود إلى تحفظ من فيكو ومراعاة منه للسلطة الكنسية التي كانت تقول بخضوع التاريخ للإرادة الإلهية .

وبما أن التاريخ من صنع الإنسان ، وهو حصيلة أفعاله - كما يقول فيكو - فبوسع الإنسان أن يفهم هذا التاريخ أو يسترجعه ويتذكره حتى يتوصل إلى معرفته ومعرفته أسسه وقواعده . وكتاب العلم الجديد محاولة طموحة ومشروع دقيق لاستعادة هذا الماضي الغائب في ثنانيا الذاكرة الإنسانية . فكما كان ابن خلدون يبحث عن قواعد التاريخ والاجتماع الإنساني بعد غربة الروايات التاريخية والتخلص من الإضافات والانحرافات والشوائب ليتوصل إلى مادة نقية يصح التعامل معها فإن فيكو يبحث عن قواعد التاريخ والاجتماع الإنساني بعد استرجاع ما ضاع أو انقرض ليتوصل إلى مادة مكتملة تصلح للاستقراء . ويمكننا تلخيص اتجاهيهما بأن ابن خلدون يسعى إلى التجميع والتطهير وفيكو إلى التجميع والتكبل قبل البدء بالتفسير ، وكل منهما بطريقته الخاصة يبحث عن الأصول . وقد أدان ابن خلدون الأساطير والخرافات لأنه رأى فيها تزييفاً للواقع وتعطيلاً للحقيقة . أما فيكو فقد رأى في الأسطورة حقيقة مستترة وتاريخاً مغلقاً كرس حياته لاستكشافه .

وبما لاجدل فيه أن فيكو قد تعامل مع التاريخ عبر مجاز إنساني فهو يرى المراحل التاريخية بصورة نمو عضوي - كما فعل ابن خلدون مرة قبله - وهو كثيراً ما يتحدث عن المرحلة الأولى من تاريخ البشرية وكأنها مرحلة الطفولة . وقد طبق فيكو ثلاث قواعد عند تقصي ماضي البشرية الغابر وطفولته البدائية .

## ١ - الأسطورة



لقد ركز فيكو دراسته على المرحلتين الأولى حيث تميزت اللغة بطاقة شعرية فقدتها في المرحلة الأخيرة ، ويذكرنا هذا الكلام بالتمييز الذي يقوم به النبيون ، وبصورة خاصة ياكوبسن وريفاثير ، بين استعمال اللغة في الكلام العادي وبين استعمالها لغرض أدبي ، ذلك أن فيكو يرى أن البشر في عصورهم الأولى - كانوا شعراء بالضرورة وتكلموا بصورة شعرية ، مما يصعب فهمه في الوقت الحاضر ، لأن الإنسانية المتحضرة قد فقدت هذه القدرة . ولكن الإنسان في عصر الآلهة والأبطال كان يشخص الأشياء ويحيي الجهاد ويحسد الآلهة ، وهذه الشخصيات الآلهية والبطولية والحيوانات والوحوش الخرافية كانت تشكل أساطير حقيقية يؤمن بها صانعها الإنسان البدائي ولا يفسرها مجازية ، فقد كانت أحادية المعنى في نظره (فقرة ٣٤) .

ويرى فيكو أن الأساطير والخرافات لا تبدع إلا بخيال قوى لا نفع عليه إلا عند ناس يتسمون بضعف فكرهم المنطقي . ولو تأملنا ملياً ما يقول فيكو وجدنا أنه يربط بين الأسطورة والخيال الشعري من جهة ، وبين الخيال الشعري وفقر اللغة التعبيري من جهة أخرى ؛ فهو يرى أن الخيال الشعري تعويض لعدم قدرة اللغة على التجريد الفلسفي في عصر الأبطال وما قبله ، وكما يقول كرونتشه فإن نظرية فيكو عن الأسطورة مرتبطة بنظريته عن الشعر ، بشكل يجعل من الصعب التحدث عن أحدهما بدون التطرق إلى الآخر. (١٥)

بعد أن شرح فيكو المراحل الثلاث بسمايتها ولغائها وشرائعها المتتالية رجع إلى الأصل الذي حث الإنسان على التخيل الشعري المرتبط في ذهن فيكو بالأسطورة . فهو يرى أن التخيل يبدأ بالجهل وعدم المعرفة الذي يستدعي الدهشة والفضول ، وعندما لا يقدر الإنسان على فهم الأشياء والظواهر فهو يسقط عليها صفاته ، لأنه يجعل من نفسه مرجعاً عند غياب العلة - كما يقول فيكو - وهكذا يبدأ التشخيص والتجسيد . فالأسطورة تعتمد على الخيال الشعري وهو ليس أكثر من إسقاط إنساني والسرد الأسطوري ليس أكثر من تاريخ شعري .

ويرى فيكو أن الأسطورة الأولى التي أبدعها الشعراء الدينيون هي أعظم الأساطير إطلاقاً ، وهي أسطورة الإله الملك وأب البشر والآلهة ، عندما رشق العالم بالبرق والصاعقة ، وهي صورة مربعة ومؤثرة إلى درجة أن الذين أبدعوا آمنوا بها وقدموها . لقد فسّر الرجال البدائيون الذين كانوا يتكلمون بالإشارات البروق والصواعق على أنها إشارات من الإله الأكبر «جوف» Jove ، ولهذا - يستطرد فيكو - نجد أن الكلمة التي تعني «إشارة» Nuo قد أصبحت تعني «إرادة» numen أو بالتحديد الإرادة الإلهية (فقرة ٣٧٩)

اكتسب هذا الإله صفتي الأحسن أو الأقوى ، والأعظم لكبر جسده المتمثل في السماء . وقد لقب بالخلص عندما خلّص الإنسانية من الهلاك بالبرق . وهكذا تراكمت صفات الإله «جوف» وبضيف فيكو أن لكل الأمم إلهاً - أبا مما يدل على أنه جامع مشترك خيالي . وهنا يجدر بنا أن

وهذا مثل من أمثلة إيتولوجية كثيرة يستعين بها فيكو لإثبات تفسيره . لقد تصور الإنسان البدائي أن الإله الأكبر يكلمه بالإشارات ، وأن الظواهر الطبيعية هي لغة الإله الخاصة ، وهذه اللغة يمكن فهمها من خلال التكهن الذي سمي بالدين أو الثيولوجيا عند اليونان . وقد



نذكر أن الحقائق - عند فيكو - حقائق إنسانية . وكلما اتفقت جماعات مختلفة على شيء أو فعل معين ، فهذا دليل قاطع على حقيقة الشيء أو الفعل ، وفيكو يرى أن هناك ثلاث حقائق جوهرية - أن كل البشر يشارك في ممارسات ثلاث . الزواج والدين والدفن (فقرة ٣٦٠) . ويبدو أن العامل الرئيسي في بداية الأديان (غير المترلة) هو الخوف . خوف الإنسان من القوى الحاضرة وهو خوف داخل أكثر منه خوفاً من الآخرين . وترتبط بداية هذه الأديان بالتكهن ، وتعقبها طقوس التضحية التي تقام لغرض التعرف على لغة الآله من علامات مبشرة أو منذرة . وهكذا كانت بدايات الشعر والأساطير التي جعلت من المادة روحاً ومن السماء البارقة إلهاً . وهكذا كان الشعراء المسئولين الحقيقيين عن الأديان .

لقد فسر فيكو نشأة الأسطورة والشعر بإرجاعها إلى عامل حسي انفعالي ، ودفع الإنسان الجاهل إلى تجسيد وتشخيص الظواهر الطبيعية مسقطاً عليها إنسانيته . وهنا نتوقف مرة أخرى لنسجل تشابهاً آخر بين فيكو والتراث العربي حيث يمكن ربط كلمة الشعر بالشعر والأحاسيس والانفعالات ، مع العلم أن معنى «الشعر» Poesia, Poetry, Poésie مشتق من الأصل الإغريقي الذي يعني الخلق أو الصنع .

لقد اختلف فيكو في تقييمه للأسطورة - كما سبق أن بينا - مع النظرية القائلة بأن الأسطورة تحريف للتاريخ وزخرفة إضافية ، ربيت بها حوادث واقعية ، كما أشار ابن خلدون وكما قال كليريوس Clericus وكان الأخير معروفاً عند فيكو . كما رفض فيكو تفسير الأسطورة على أنها حقيقة فلسفية مغلقة ومجأة عمداً كما فسرها من قبله بيكن Bacon الذي قال بأن للأسطورة مستويين ، ظاهري لاعقلاني وباطني فلسفي . لقد اعترض فيكو على هذه الثنائية وقال بأحادية المعنى وأكد أن الأسطورة تاريخ بدائي يعتبره أصحابه حقيقة فيفسر لنا رمزياً بداية التعامل مع الظواهر الطبيعية ، أي أنها - أي الأسطورة البدائية - مصدر تاريخي عند التأويل .

## ٢ - الشعر

إن نظرية فيكو عن الأسطورة تتشابه بنظرته عن الشعر كما سبق أن أشرنا - ولكن يظل الشعر معرفة خيالية والأسطورة معرفة شبه خيالية عند فيكو - كما يقول كروتشه .

فالشعر عند فيكو ليس كالأدب وإنما عملية رئيسية في الفكر الإنساني ، فقبل أن يكون العقل مستعداً للفكر الفلسفي يكون قادراً على التفكير الخيالي ، أو الإدراك عبر صور شعرية ، فالغموض يسبق الوضوح الفكري ، وقبل أن يتكلم الإنسان يعني ، وقبل أن يتحدث نثراً ينظم شعراً ، وقبل أن يستخدم المصطلح الفني يستخدم الرمز . وفي رأى فيكو أن الشعر هو المقابل العكسي للميتافيزيقيا التي تحرر الإنسان من حسنيته بينما يغمره الشعر بالحسيات . ويرجع فيكو استعمال الرمز إلى غرض إثراء

اللغة . ومن الرمز يتطور المجاز وثنائية الدلالة في عصر متأخر ، فيصبح البطل الأسطوري عوليس أكثر من بطل حكيم : يصبح شخصية ترمز إلى الحكمة ، كما يصبح أخيليس Achilles رمزاً للشجاعة .

ويتحدث فيكو - في الجزء الثاني من الفصل الثاني من كتاب الأدب الجديد - عن المنطق الشعري وهو يبحث فيه عن العلاقات التي تحكم الخيال الشعري . وقد عرّف فيكو هذا المنطق بنفسه على أنه العلاقات التي تحكم المعنى وقد قارن بين المنطق الشعري والميتافيزيقيا وهي العلاقات التي تحكم الوجود ، وما يقصده فيكو بالمنطق الشعري هو الصور الشعرية التي تحقق المعنى .<sup>(١٩)</sup>

يبدأ فيكو بحثه في المنطق الشعري باستعادة نظريته التطورية في مراحل الفكر الإنساني . وبأسلوب لا يخلو من التعسف التأويلي والانتقائية الذاتية يتوصل فيكو إلى فرض رؤيته . يوضح فيكو العلاقة بين ثلاثة مفاهيم هي : اللوجوس logos والأمثلة fabula والأسطورة mythos فيقول إن الكلمات الثلاث متماثلة في المعنى ، لو رجعنا إلى أصولها فكلمة المنطق Logic المأخوذة من لوجوس كانت تعني أمثلة fabula ، وهذه الأخيرة كانت تسمى بالأسطورة عند الإغريق ، وكلمة الأسطورة mythos هي الأصل الإيتمولوجي الذي اشتقت منه كلمة الصمت باللاتينية mutus ، ومن استقصاء أصل الكلمات بهذا الشكل يتوصل فيكو إلى أن اللغة كانت في الأصل لغة صامتة : أي أنه يربط بين المنطق أو النطق والصمت ، موثقاً بذلك نظريته التاريخية وبداياتها في إشارات غير منطوقة ، كما أنه يستشهد بمؤلف جغرافي إغريقي هو سترابو (٦٣ ق م - ٢٤) الذي قال بأن لغة الإشارات سبقت لغة الكلام (فقرة ٤٠١) . ويرى فيكو أن هذا التطور من الصمت إلى النطق مناسباً لأن المرحلة الأولى من التاريخ الإنساني اتسمت بتدنيها ، وفي الدين يكون التأمل أهم من التوصيل . لقد كانت نشأة الآله مرتبطة بالظواهر الطبيعية فكان هناك إله السماء وآله الأرض وإله البحر . ولكن عندما نمت قدرة الإنسان على التفكير التجريدي ضد خياله ، وبذلك نضاءت الآله المشخصة وأصبحت علامات مصغرة ، فصار إله السماء «جوف» على سبيل المثال صغيراً خفيفاً ، بحمله النسب بعد أن كان الأكبر والأعظم (فقرة ٤٠٢) .

يرى فيكو أن تطور الصور الشعرية إلى محسنات بدعية بنطوى على عملية جدلية إذ كانت الصور الشعرية في الأصل ضرورية للفكر ، وكانت بمثابة المنطق الذي يحكم الفكر ، فلما تطور الفكر التجريدي استعاض الإنسان عن هذه الصور الشعرية بالمقولات الفلسفية ، وأصبح في غنى عن استعمالها لغرض التفكير ، فصارت في عداد المحسنات وهذا ما نستنتجه من قراءة دقيقة لفلسفة فيكو البلاغية . ويرى فيكو أن هناك تسلسلاً جدلياً في الصور الشعرية أو البلاغية وأهمها وأولها الاستعارة (بمفهومها العام) وهي عملية إحياء الأشياء وإضفاء الديناميكية عليها . والاستعارة رمز يرجع أصله إلى الإنسان البدائي الذي حاول في لحظة معينة من تاريخه ، وقبل استعداده للتفكير المجرد ، أن يعبر عن همه وفضوله المعرفي بلغة الملموس والمحسوس والعيني . وبعد هذه الخطوة

خلال حصادة ولا يمكنه أن يفصل بين المفهومين مع أن السنة تمر سواء حصد الفلاح أم لم يحصد .

أما المفارقة Irony فيرى فيكون أنها نجح لاحقة ، لأنها لا يمكن أن تنشأ إلا عند التأمل على مستويين أي في مرحلة متأخرة نسبياً في الفكر الإنساني ، وهي تجمع بين الصدق والتمويه وبين الأمانة والتزييف . وبما أن المرحلة الأولى من التاريخ الإنساني مناظرة للطفولة فمن المستبعد أن يكون الإنسان في طفولته قد مارس غير البساطة والصدق كما يفعل الأطفال (فقرة ٤٠٨) .

ويشير فيكون إلى أن الصور الشعرية وأشكال الاستعارة لم تكن من اختراع الشعراء المتحذلقين بل من إبداع الإنسان البدائي . وهكذا يسبق الشعر النثر ، ففي البدء كانت الاستعارة أما التحولات الأسطورية والكائنات الخرافية فلا بد منها - على حد قول فيكون - لأنها ضرورة من ضرورات الطبيعة الإنسانية في أول مراحل تكوينها ، عندما لا تقدر هذه الطبيعة أن تجرد الشكل عن الموضوع فتوحد بين الإنسان والحيوان أو الإنسان والإله

### ٣ - أصل اللغة

يقول فيكون إنه لا يمكن الفصل تاريخياً بين الكتابة والكلام لأنها نشأت كواحد . وقد تكون الكتابة التوأم الأسبق لأنها نشأت عندما كانت اللغة صامتة . وحيث كان يفكر الإنسان عبر صور شعرية مبدعا الأساطير ، مستخدماً الكتابة الصورية أو الهيروغليفية . فبدائيات اللغة كانت طبيعية ونواظورية ، وكان الإنسان البدائي يشير إلى ثلاث سنابل (أي الحصاد ثلاث مرات) ليقول ثلاث سنبل ، فالعلاقة بين الوسيلة الاتصالية (السنابل) والزمن علاقة طبيعية أصلية وليست اعتباطية أو اتفاقية . ويدلل فيكون على وجود ثلاث لغات قديمة بالاستشهاد بنصوص مصرية قديمة وبفقرات من إلياذة هوميروس وأوديسة ويعزو فيكون تعدد اللغات البشرية إلى تعدد الثقافات والعادات ، فمع كل ثقافة قومية تنشأ لغة قومية (فقرة ٤٤٥) .

لقد بدأ الكلام بالنطق . وكان النطق لغرض المحاكاة الصوتية التي مازال الأطفال يمارسونها للتعبير عن أنفسهم ، فلقد كان اسم الإله الأكبر «جوف» في كل اللغات القديمة تقليداً ومحاكاة لصوت الرعد والبرق واشتعال النار الذي يسببه . أما الكلمات الإنسانية فتشكلت من أصوات التعجب والانفعال التي يطلقها الإنسان عند مكابذته أهواء أو مشاعر عنيفة . وفي كل اللغات تكون هذه الأصوات أحادية المقطع كما نقول «أخ» عند الألم أو اللذة . ويرى فيكون أن الإنسان البدائي عندما سمع صوت الرعد الخفيف تلفظ بمقطع ثم كرره ، ومن هذه الصرخة المتفعلة والمقاطع المتكررة والدهشة الأولى تشكل لقب الإله «جوف» أي البشر والآلهة . كما أن الإنسان البدائي أضفى صفة الخلود على هذا المسمى الإلهي ليميزه عن ذاته (فقرة ٤٤٨) . كما أن البشر في حالة ذعرهم نادوا على آلهتهم ، مكررين أسماءهم ، مما أوجد شيئاً يشبه سجع الكهان .

الرائدة وفي لحظة لاحقة من تاريخه أدرك الإنسان البعد المجازي ، ومبدأ التشابه الذي تنطوي عليه الاستعارة ، حيث فقدت الصورة الشعرية - أو الأسطورة البدائية - أحادية دلالتها وحرفية معناها ، وأصبحت مجازاً وأمثلة .

ويقنعنا فيكون بمجدلية التحولات من خلال عرض لمصطلحات فنية وتعبيرات مسكوكة تنطوي على مجاز عضوي وإنساني ، حيث تصور أجزاء الأشياء بكلمات مستعارة من أعضاء الجسد البشري .

وقد استبدلت بأمثلة فيكون المستقاة من اللغة الإيطالية أمثلة مناظرة من اللغة العربية ، فيقال في اللغة : «رأس القبيلة» و«أسنان المشط» و«عق الزجاجة» و«قلب الموضوع» و«يد القدر» ، وكما قال المسعودي «بغداد سرة الأرض» ، أو المقولة الشعبية الدارجة «مصر أم الدنيا» وكذلك تنسب الأفعال الإنسانية إلى الطبيعة فيقال : «يثور البحر» و«تصفر الرياح» و«تهمس الأمواج» ، وما شاكل ذلك . ويبدو لنا أن كتاب التحولات لأوفيد يدل على صحة ما يقوله فيكون حيث توجد الأساطير التي تفسر سردياً الاستعارة ، وذلك في الأساطير التي تحكي أن أصل الأشجار والحيوانات كان إنسانياً ، وأكثر هذه الأساطير شيوعاً هي أسطورة «وردة الارجس» وأصلها الإنساني<sup>(١٧)</sup>

وبقارن فيكون بين نوعين من الإدراك عبر الميتافيزيقيا العقلانية والميتافيزيقيا الخيالية . ويبدو لي من معايشة لغته أنه يعني بهذين المصطلحين الفلسفة والشعر ويقول إن الفلسفة تجعل الإنسان يلتحم مع العالم الخارجي من خلال إدراكه له . أما الشعر فيجعل الإنسان يلتحم بالعالم الخارجي من خلال جهله به ويستطرد فيكون ليرجح أن الالتحام الثاني (الشعري) أصدق لأن الإنسان يحول نفسه فيه إلى ظاهرة كونية بينا - في الحالة الأولى (الالتحام الفلسفي) - يستوعب الإنسان العالم الخارجي والظواهر الكونية بداخله (فقرة ٤٠٥) ولعل ما يرمى إليه فيكون أن الالتحام الشعري يمثل توسعاً وانفتاحاً بينا يمثل الالتحام الفلسفي استيعاباً وتقوقعاً .

ويضيف فيكون أن عملية التحول الاستعاري وإعطاء أسماء للأشياء في العالم الخارجي قد أخذت منحنيين : الاستعارة الجزئية Synecdoche (ما يسمى أحياناً بالمجاز المرسل) حيث يستعار الجزء للكل كأن نقول «اليد العاملة» ونقصد العامل ، والكناية Metonymy (حيث تكون الاستعارة على أساس الاتصال لا على أساس التطابق الجزئي) كأن نقول كلامهم لا تبسج كتابة عن كرمهم ويرى فيكون أن هاتين الاستعارتين أقدم من غيرهما ، لأنها يمثلان حالة من الخلط بين الجزء والكل والشئ وما يتصل به . أما الاستعارة بمعناها الخاص ، أي الاستعارة القياسية Metaphor ، التي نسمى أحياناً بالاستعارة فقط كما ورد في ترجمة المصطلح في «معجم مصطلحات الأدب»<sup>(١٨)</sup> فهي تمثل درجة أبعد في التعقيد وأرفع في التفكير التجريدي ذلك لأن العلاقة في الاستعارة بين المشبه والمشبه به تكون قائمة على أسس قياسية متناظرة وفي الاستعارة القياسية يميز الفكر بين الشكل والمادة وهو ما لا يقوم به في الاستعارة الجزئية أو الكناية كقول الفلاح «حصدت كذا مرة منذ سفر أخى» وهو يقصد أن كذا سنة قد مرت منذ سفر أخيه فهو لا يتصور السنة إلا من

الأفعال ، والأسماء كما يقول فيكون تثير الأفكار وتترك أثراً في العقل .  
والحروف تعدد أو تعدل المعنى . أما الأفعال فتشير إلى الحركة وتدل على  
ترابط زمني . وهذا ما يصعب فهمه حتى على الفلاسفة . ويستشهد  
فيكون - في هذا السياق - بالقدّيس أوغسطين الذي قال :

« ما هو الزمن .. إني أعرف ما هو على شريطة أن لا يسألني أحد  
عنه . ولكن إن سألتني أحد وحاولت أن أرد عليه لاحترت » (١٩)

\*\*\*

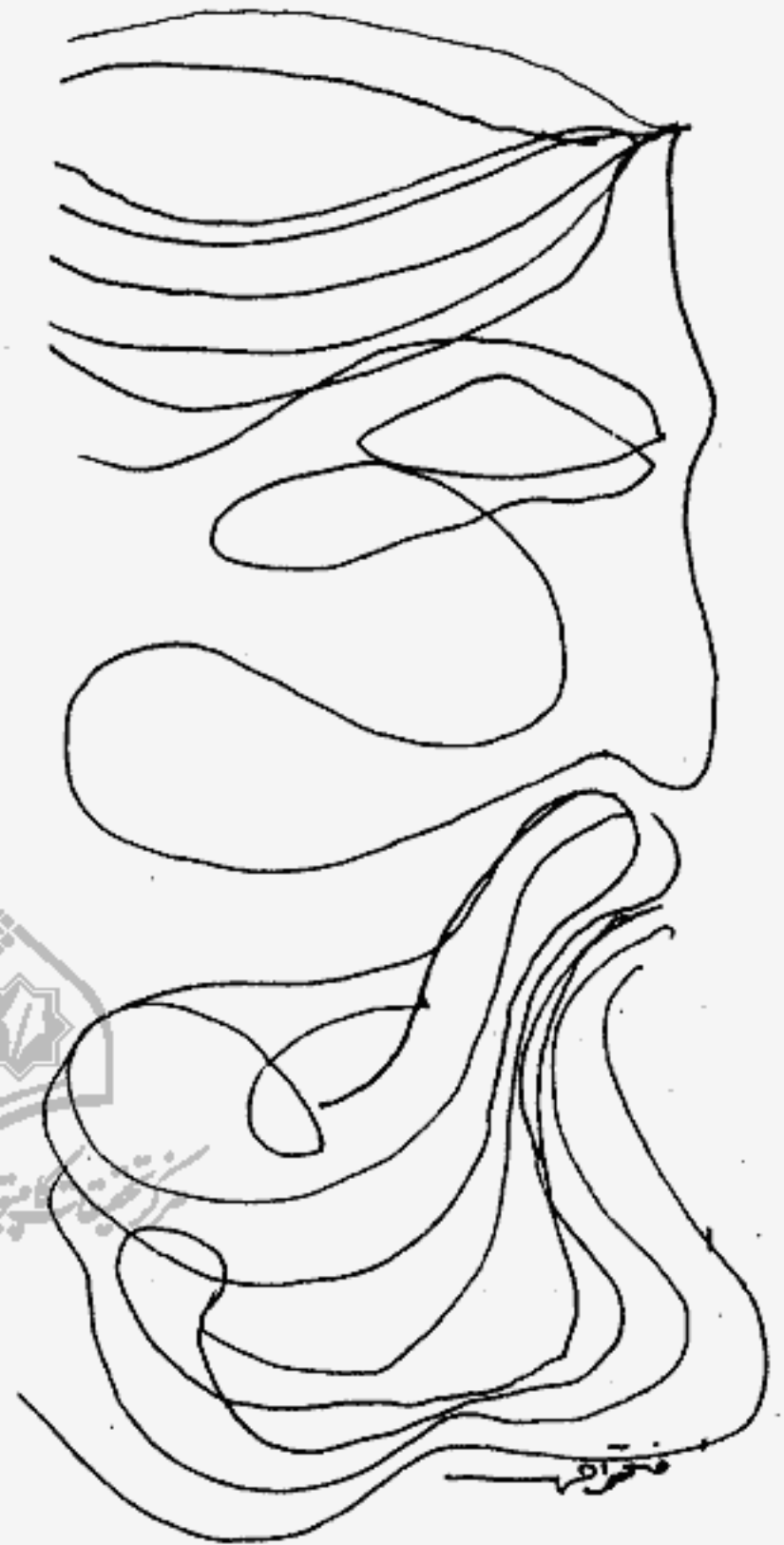
ونرى من كل ما سبق أن منهج فيكون تطوري جدلي يسير من الأيسر  
إلى الأكثر تعقيداً ، ومن المقطع الواحد إلى تعدد المقاطع ، ومن الاسم  
إلى الفعل ، ومن أحادية المعنى إلى ثنائيته ، ومن الرمز إلى المجاز ، ومن  
الملاموس إلى المجرد ، ومن الخلط إلى الوضوح .

ولكن - مع هذا التطور - يفقد الإنسان شيئاً هاماً ، يفقد الحسية  
والانفعالية والتواطؤية القائمة بين لغته وبين العالم الخارجي . ومع أن  
فيكون لا يستخدم تعبير الاغتراب إلا أن كل ما في كتابه يشير إلى هذه  
الفكرة . وأساس هذا الاغتراب هو انفصام اللغة عما تشير إليه ، وفقدانها  
لنصرتها الخلاق . ولكن فيكون يؤثر كلمة النسيان على الفقدان ومن  
خلال بحثه يحاول أن يسترجع دفء المرحلة الأولى وخصوبتها .

### ب - ليفي شتروس

كلود ليفي - شتروس غني عن التعريف وخصوصاً على صفحات  
« فصول » فقد تناولته الأقلام بالنقد والتشريح وتناولت منهجيته  
بالعرض والتطبيق في مقالات عديدة ونكتفي بالإشارة في هذا المجال إلى  
كتاب ادموند ليتش عن ليفي - شتروس الذي يعتبر أحسن وأسهل مدخل  
إلى فكره (٢٠)

ما المقابل الشتروسي لمراحل الفكر والتاريخ الإنساني عند فيكون وما  
صحة الاتهامات التي تقول بلا تاريخية رؤيته ؟ إن ليفي - شتروس يرفض  
النظرية التطورية ومع هذا فهو يميز بين نوعين من الفكر : « البدائي » و  
« المتحضر » وهو يصر على وضع هذين المصطلحين بين فواصل لأنه  
يستخدمهما استخداماً خاصاً ، وهو لا يقصد من وراء هذين التعبيرين  
أي ادعاءات عنصرية ، بل بالعكس يكن ليفي - شتروس أصدق  
الاحترام للفكر البدائي ويرى في نفسه مفكراً بدائياً ، كما ذكر في سيرته  
الذاتية المنشورة تحت عنوان أحزان استوائية (٢١) وربما كان أبلغ بحث له  
عن الفكر البدائي وسماته التي تجمع ما بين الفكر التجريدي والرمز العيني  
هو كتاب صدر في أوائل الستينات بعنوان طريف ذي دلائل مختلفتين  
يمكن ترجمته كما يلي « الفكر المتوحش أو البهيمية البرية » ، وفيه يرد  
ليف - شتروس على اتهام جان - بول سارتر له باللاتاريخية (٢٢) وهو  
يقصد طبعاً من وراء العنوان الثنائي الدلالة على ازدواجية الفكر البدائي  
لكونه تجريبياً ذهنياً (كالدلالة الأولى لعنوان الكتاب) وعيني ملموس  
كالدلالة الثانية (البهيمية) . كما أن ليفي - شتروس قد فسر مفهومه  
للفكر البدائي والعقل المتحضر في سلسلة محاضرات ألقاها من ديسمبر من



ومن ترديد هذا السجع نشأت الإيقاعات المختلفة والتفعيلات الشعرية .  
أما الغناء فقد نشأ مع التغنى بالشعر . والغناء فعل يندفع إليه الإنسان في  
حالات الفرح أو الحزن الشديد (فقرة ٤٤٩) وهكذا نشأت هذه  
الأصوات الانفعالية معبرة عن حالات نفسية داخلية . وبعدها جاءت  
الضماير التي تستخدم للمشاركة مع الآخرين وللاتصال . ثم تشكلت  
الحروف وهي كالضماير تتسم بأحادية المقطع (فقرة ٤٥٠) وأخيراً تم  
تشكيل الأسماء ، ويبرهن فيكون على قدم الأسماء بالنسبة إلى الأفعال ،  
لكون الجمل تبدأ بالاسم وليس الفعل (مما يؤكد لنا أن فيكون لم يكن  
مطلعاً على النحو العربي) .

وأخيراً توصل الإنسان - في رؤية فيكون - إلى تشكيل الفعل ، كما  
حصل عند الأطفال ، فهم يتكلمون مستخدمين الأسماء والحروف قبل

عام ١٩٧٧ ، وقد طبعت في كتاب صغير بعد التعديل تحت عنوان «الأسطورة والمبنى»<sup>(٢٣)</sup>.

## ١ - الأسطورة والعلم

مثلاً ربط فيكر بين الأسطورة والشعر واللغة فقد ربط لينى - شتروس بين الأسطورة والعلم والموسيقى . يرى لينى - شتروس أن الفكر الأسطوري لم يتميز عن الفكر العلمى إلا في القرنين السابع عشر والثامن عشر ، حيث سعت العلوم إلى تكوين حقلها المستقل . فأدارت ظهرها لكل ما هو حسى مضطرب . وركزت على عناصر العالم التى يمكن دراستها دراسة علمية . أما الآن فقد بدأ العلم يواجه الواقع الحسى ويحاول تفسيره . ويأخذ لينى - شتروس من عالم الروائع مثلاً . فقد كان العلم لا يتعامل مع الروائع لأنه يعتبرها موضوعاً ذاتياً أو ذوقياً خارج مداره . أما الآن فقد توصل الكيميائيون إلى تحليل الروائع إلى عناصرها الكيميائية . وحتى المناظرات الفلسفية فقد توصل العلم إلى حل معضلتها . لقد استمر النقاش طويلاً حول أصل المفاهيم الرياضية والمهندسية كفكرة الدائرة أو الخط المستقيم : أمى موجودة فطرياً في العقل الإنسانى (كما قال أفلاطون) ؟ أم أنها تكتسب والعقل ليس إلا صفحة بيضاء عند الولادة ؟ لقد اكتشف العلم أن هناك في الجهاز العصبى بعض الخلايا المتخصصة التى تساهم في استيعاب الأبعاد والأشكال . وهذا يعنى أن بنية الجهاز العصبى تلعب دوراً بين التجربة والعقل . فهى أحياناً تقف حائلاً ، وأحياناً تعبد الطريق (حسب الاستعداد الفردى وحسب جهازه العصبى) لنقل التجربة المعاشة إلى العقل الإنسانى .<sup>(٢٤)</sup>

وكما أن فيكو كان يرجع إلى ملاحظة الأطفال لفهم تاريخ البشرية القديم . فإن لينى - شتروس يرجع إلى طفولته لفهم العلاقات النبوية . يقول لينى - شتروس إنه اكتشف أوجه التماثل في كلمتى جزّار Boulanger وخباز Boucher وذلك في تطابق المقطع الأول منها وهو في الثانية من عمره ! ويضيف قائلاً إن النبوية ليست إلا البحث عن عنصر التماثل في الأشكال المتباينة . ويعترف لينى - شتروس أن النبوية ليست حركة طبيعية كما يزعم بعض أصحابها ، فالتيار النبوى يرجع إلى عصر النهضة . كما أن نبوية العلوم الإنسانية تحاكى ما يجرى في العلوم الطبيعية .

وفي منظور لينى - شتروس هناك طريقتان للعلم . الاختزالية والنبوية ، ففي الاتجاه الاختزالى ترجع الظواهر المعقدة إلى ظواهر أبسط على مستويات أخرى (كإرجاع بعض الظواهر الطبيعية كالاخضرار في النبات إلى عمليات فيزيائية - كيميائية) . ولكن هناك ظواهر لا يمكن اختزالها إلى عمليات أبسط . لأنها تفقد خصوصيتها في هذا النوع من التحليل ولذلك لابد من استخدام التحليل النبوى لاكتشاف نظام ، أو نسق العلاقات في هذه الظواهر<sup>(٢٥)</sup> وهنا يكمن التباين بين لينى - شتروس وفيكور . فالأخير تحلى عن معالجة الظواهر الطبيعية ، واكتفى بالظواهر الثقافية ، أما لينى - شتروس فيحاول أن يعثر على جوانب تماثل بين الطبيعى والثقافى ، بين العلم والأسطورة ، بدون أن يخضع الواحد إلى الآخر . ويستنتج لينى - شتروس أن هناك تشابهاً على المستوى الشكلى بين الظواهر الفكرية والطبيعية في استعمال الشفرات . كالشفرة الوراثية الدائرية والشفرة اللغوية الثقافية . وغرض لينى - شتروس كغرض فيكو

يميز لينى شتروس بين البدائية والحضارية لا على أساس قيم ، أو مستوى معيشى . بل على أساس الكتابة . فالثقافة البدائية شفوية . والتميز هنا مبنى على تكنولوجيا الفكر والتعبير . ولينى - شتروس يرفض منظور ماليونفسكى الذى يقول بفظاظة الفكر البدائى المرتبط بضروريات الحياة كتوفير الغذاء وإرضاء الدافع الجنسى وغير ذلك . فنظرية ماليونفسكى التوظيفية تفسر الأساطير والمعتقدات على أساس ارتباطها الوظيفى بهذه الضروريات الأولية . وهى توحي بأن الفكر البدائى أدنى من الفكر العصرى . وهذا ما يرفضه لينى - شتروس .

كما أنه يرفض - من ناحية أخرى - نظرية لينى - برول عن الفكر البدائى تلك التى ترى هذا الفكر منطلقاً في دافع عاطفى وصوفى ويرى لينى - شتروس أن الفكر البدائى كثيراً ما يكون غير وظيفى وعقلى . وقد أوضح لينى - شتروس في أعماله - وبصورة خاصة في كتابيه «الطوطمية»<sup>(٢٦)</sup> و «الفكر المتوحش» أن البدائى - على الرغم من تواجده فى محيط قاس وعلى الرغم من ظروف حياته الشاقة - قادر على رصد العالم رصداً عقلياً ، مستخدماً في ذلك عمليات ذهنية معقدة . ويوضح لينى - شتروس ما يقصده بالعمليات الذهنية المذكورة . ويقول إنها ليست فكراً علمياً ولكنها فكر شمولى يحاول تفهم هذا الكون ، ولكنه يختلف عن الفكر العلمى المعروف الذى يسير بالتدريج وبخطوات محسوبة في تفسير ظواهر محدودة . فالفكر البدائى يطمح إلى الكلية والشمولية ، ولكن هذا الطموح لا يتحقق إلا على صعيد الوهم ، والأسطورة تحقق للبدائى إطاراً يفهم فيه هذا العالم . ولكنها لا تعطيه القدرة المادية للتحكم فيه كما يفعل العلم .<sup>(٢٧)</sup>

ويرى لينى - شتروس أن الفكر البدائى أو الشفوى يتسم بمعرفة دقيقة للعالم الذى يحيط به ، وقد فقد العالم الحديث هذه المعرفة واستبدل بها معرفة من نوع آخر وهى معرفة نفعية . ويرى لينى - شتروس أن كل ثقافة من الثقافات الإنسانية تتطور وتستخدم بعض الذخيرة من مستودع المعرفة ، فالبدائى قد طور ما يحتاج إليه . وهكذا يفعل الإنسان المعاصر . إن العقل الإنسانى واحد في كل مكان ، وفي مختلف الثقافات والحضارات ، ويعزو لينى - شتروس التباين الثقافى إلى انعزال بعض الشعوب عن غيرها وإلى أن هذا الاختلاف غير مقصود ، إذ كان وليد الصداف والظروف على المدى الطويل .

يتضح لنا مما سبق أن التباين في البنية الفكرية الإنسانية عند لينى - شتروس ليس نتيجة عقل مختلف ، أدنى أو أرفع ، عاطفى أو عملى وإنما نتيجة تكيف جماعى واستمرارى للبيئة الطبيعية وأدوات الإنتاج . وأخيراً فإن ما يكسبه الفكر المعاصر بدفع له ثمناً ، فليس هناك تقدم بالمعنى الحقيقى . وإنما هناك تغير مستمر . فالإنسان المعاصر يقدر أن يتعامل مع الطبيعة ويتحكم فيها ، ولكنه يشعر بالتر والانفصام عن هذه الطبيعة لعدم قدرته على الإيمان بأسطورة كونية .



من قبله - هو إيجاد القواعد أو المنطق المستتر لما يبدو لأول وهلة غير معقول . لقد بحث فيكو عن قواعد التاريخ الأسطوري كما بحث بعده فرويد عن قواعد ومنطق الحلم في كتابه الشهير «تفسير الأحلام»<sup>(٢٨)</sup> كما بحث ليفي - شتروس - بعدهما - عن قواعد القرابة ومنظومة صلاتها وعن المنطق الأسطوري . لقد جمع ليفي - شتروس حشداً هائلاً من الأساطير التي كانت تبدو أعتباطية غير مترابطة لا معنى لها مفرطة في الخيال . وعلى الرغم من لا معقولية هذا الجنس الأدبي ، فهو متواجد في كل أنحاء المعمورة ، مما دفع ليفي - شتروس إلى البحث عن النظم الخفية فيه ، لأنه كان مقتنعاً أن المعنى يستحيل دون نوع من أنواع التنظيم أو التشكيل .

ويمكننا هنا أن نقارن بين منهج فيكو الأركيولوجي الذي ينقب في اللغة والتاريخ ليصل إلى طبقات منسية من الذاكرة الجماعية وبين منهج ليفي - شتروس الموسوعي الذي يبحث في صيغة خفية تكشف عن عقلانية الفكر الجماعي أينما كان . ومما لا شك فيه أن الصياغة تبقى أهم من المعنى عند ليفي - شتروس بينما يبقى المعنى أهم من الصيغة عند فيكو .

## ٢ - الأسطورة والموسيقى

يرى ليفي - شتروس الأسطورة كوسيط بين العلم والموسيقى ، أي أن الأسطورة ترتبط بالعلم والموسيقى عبر علاقات تشابه وتجاوز أما فيكو فيربط الأسطورة بالخيال الشعري واللغة ضمن علاقات توليدية وجدلية ، ففكر فيكو فكر تيلسكوبي متداخل بينما فكر ليفي - شتروس فكر بانورامي شمولي .

إن أثر الموسيقى على أعمال ليفي - شتروس واضح في مؤلفاته وكذلك في أقواله ، ففي جزئين من الميثولوجيات ، الأول والأخير : «النبي والمطهى» و «الإنسان عارياً»<sup>(٢٩)</sup> يستعير لعناوين فصوله مصطلحات موسيقية كالسوناتا والسيمفونية واللحن والتوزيع وما شاكل ذلك . وقد أشار ليفي - شتروس في أكثر من مكان إلى رغبته المحبطة في أن يكون موسيقاراً ، وأنه قد سعى في أعماله إلى التلحين بالمعاني لعدم قدرته واستعداده على التلحين بالأصوات وهذا يفسر دقته البلاغية وأناقته الأسلوبية والبناء المعقد والمتناظر لأعماله .

يرى ليفي - شتروس تشابهاً بين البنيات الأسطورية والمؤلفات الموسيقية ، كما أنه يرى في تاريخ أوروبا الجمالي تكاملاً بين الموسيقى والأدب ، فعندما انصرف الأوروبيون عن الاهتمام بالأساطير تناولت الموسيقى البنية الأسطورية ، وذلك في أعمال باخ وموزارت وبيتهوفن وفاجنر ، وفي تلك الفترة انشغل الأدباء بكتابة الرواية . كما يرى أن نهاية الرواية كجنس أدبي قد تمّ عند تبني الموسيقى الأوربية لبنية النسق الروائي فيها يسمى بالموسيقى المسلسلة serial music<sup>(٣٠)</sup> . ويقول ليفي - شتروس : إن أوجه التشابه بين الأسطورة والموسيقى تقع في كونها لا يدركان من خلال التتالي ، فالأسطورة والقطعة الموسيقية تقيمان من خلال العلاقات الداخلية وليس من خلال التعاقب السردى ، أي أننا نحتاج إلى قراءة عمودية بالإضافة إلى القراءة الأفقية لنذكر عنصر التناغم في الأسطورة تماماً كالصفحة الموسيقية التي لا تستوعب إلا بنظرة شاملة أفقية وعمودية في نفس الوقت<sup>(٣١)</sup> .

تنبع كل من الموسيقى والميثولوجيا من اللغة - كما يقول ليفي - شتروس ، فهما رافدان متشعبان ، يعتمد الأول على عنصر الصوت والثاني على عنصر المعنى . أما اللغة فتجمع بين الاثنين .

ماذا فعل ليفي - شتروس بالأساطير في «الميثولوجيات» ؟ لقد بين - من خلال تحليل بنيوي - أن التصنيفات الإمبريقية اليومية في حياة الشعوب البدائية تتضمن نظاماً تجريدياً في منتهى التعقيد . لقد بدأ دراسته بأسطورة مختارة وحاول فهم العلاقات الداخلية فيها ، آخذاً بعين الاعتبار السياق الإثنوجرافي عند تفسيرها ، ثم توسع بدراسة أساطير أخرى لهذه الجماعة ثم الجماعات المجاورة ، إلى أن شملت دراسته حوالي ألف أسطورة من أساطير العالم الجديد والأسطورة المختارة أو الأسطورة المرجع ، انتقاها من أساطير قبيلة «بورورو» في البرازيل ويرجع اختياره لهذه الأسطورة بالذات إلى حسه بثنائها<sup>(٣٢)</sup> .

وبعد الدراسة المطولة (حوالي ألفين صفحة) والتحليل الدقيق ، يتوصل ليفي - شتروس إلى أن هذه الأساطير مرتبطة بعضها ببعض ، وكلها منشغلة - في آخر الأمر - بالأصل والبدائيات التي دخل فيها الإنسان مرحلة الثقافة . إن الشغل الشاغل لأساطير العالم الجديد هو هذا الانقسام بين الطبيعة nature والثقافة culture محاولاً التوفيق بينهما من خلال وسيط ، كما أن هذه الأساطير تستهدف إثارة اللغز الإنساني والمفارقات الوجودية .

ويمكننا تلخيص منهج ليفي - شتروس الأسطوري كما يلي :

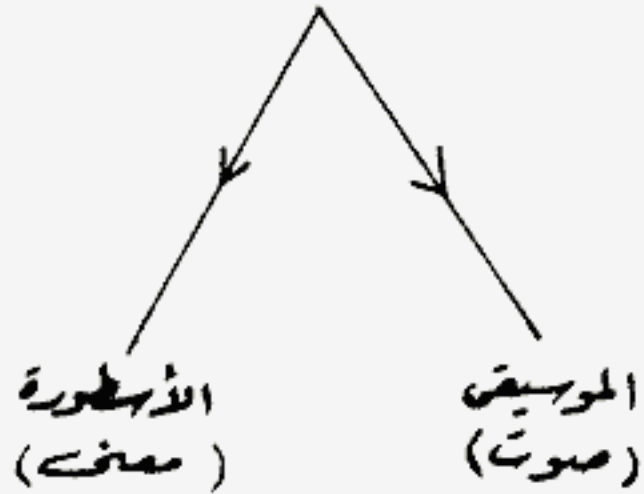
١ - تقسيم الأسطورة إلى مقاطع سردية أو موتيفات ميثولوجية للكشف عن أوجه التماثل والتناظر والتقابل .

٢ - تفسير الشخصيات الأسطورية - بما في ذلك الحيوانات والوحوش والأبطال والأشجار - بالرجوع إلى صفاتها المحسوسة ، وإلى السياق الإثنوجرافي الذي تنطلق منه .

فعندما نتحدث الأسطورة الكندية عن الرياح الجنوبية يتساءل ليفي - شتروس لماذا الرياح الجنوبية بالذات ؟ ما وظيفة الرياح الجنوبية في نظام الأسطورة ؟ وبعد التأمل والرجوع إلى ثقافة ومفاهيم هذه القبيلة الكندية يرى ليفي - شتروس أن اختيار الرياح الجنوبية يكمن في كونها تتناوب بين الهبوب والسكون أي أنها ثنائية الطبيعة وهكذا ...

٣ - تأويل الأسطورة عبر قراءة عمودية تأخذ في الاعتبار تداخل المقاطع السردية ورمزية الشخصيات بشكل ينسجم مع المستويات الجغرافية والاقتصادية والاجتماعية للقبيلة .

## اللفة (صوت + معنى)



والآن يبقى السؤال مطروحاً : ما موقف ليفي - شتروس من التاريخ ؟  
يرى ليفي - شتروس أن التاريخ أسطورة ولهذا نجد روايات مختلفة لنفس

الحدث التاريخي فوظيفة التاريخ في عصرنا كوظيفة الأسطورة عند الشعوب ذات الثقافة الشفوية ، مع فارق مهم مؤداه أن الأسطورة تصور حلقة مغلقة وتفترض أن المستقبل سيندمج في هذه الحلقة مكملاً مسيرة الماضي والحاضر ، أما التاريخ فيفترض مغايرة المستقبل للماضي والحاضر ، فضلاً عن أن كل إنسان يتصوره حسب أيديولوجيته<sup>(٣٣)</sup>

لو قارنا الفكر الفيكوي والفكر الليفي - شتروسي - بعد هذا العرض وجدنا أن الأول يتسم بنوع من الجدلية والثاني بنوع من التحليلية : إن فيكوي يفصل الفكر الإنساني والتاريخ الإنساني عن الطبيعة ونظامها ، وبذلك يمكننا من أن نستعيد ما قاله ليفي - شتروس عن سارتر : إن الجدلية تُكوّن الإنسان بمعنى أنها تتعامل معه كأنه كائن خصوصي ، أما تحليلية ليفي - شتروس فهي تذيب الإنسان<sup>(٣٤)</sup> ولا يعني هذا أن الإنسان يحذف ، وإنما تعني أن خصوصيته تفقد هالتها ، لأن بنيته الفكرية تصبح منظومة في نظام أكبر من البنيات .

## ● هوامش

Edward Said, *Beginnings: Intention and Method* (New York: Basic Books, 1975) pp. 345-381.

Benedetto Croce, *The Philosophy of Giambattista Vico* (London: Howard Latimer, 1913) p. 62.

يستحسن الرجوع إلى الترجمة العربية التي قام بها سلامة محمد للمنطق الشعري عند فيكوي في ألف : مجلة البلاغة المقارنة ، العدد ١ (ربيع ١٩٨١) .

Ovid, *The Metamorphoses* (Bloomington: Indiana University Press, 1955).

مجدى وهب ، معجم مصطلحات الأدب (بيروت : مكتبة لبنان ، ١٩٧٤) .

Saint Augustine, *Confessions* (London: Penguin, 1961) p. 264.

Edmund Leach, *Claude Lévi - Strauss* (New York: The Viking Press, 1970)

Claude Lévi - Strauss, *Tristes tropique* (Paris: Plon, 1955).

*La pensée sauvage* (Paris: Plon, 1962).

*Myth and Meaning* (New York: Schocken Books, 1979).

*Totemism* (Boston: Beacon Press, 1963).

*Myth and Meaning*, p. 17.

Ibid., pp. 7-8.

Ibid., pp. 9-10.

Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams* (New York: The Modern Library, 1950).

Claude Lévi - Strauss, *Le cru et le Cuit* (Paris: Plon, 1964) pp. 9-10.

*L'homme nu* (Paris: Plon, 1971)

*Myth and Meaning*, p. 54.

Ibid., p. 45.

Ibid., p. 43

Lévi - Strauss, *La pensée sauvage*, p. 327.

Karl Marx, *A Contribution to the Critique of Political Economy* (New York: International Publishers, 1970), p. 217.

Albert Camus, *The Myth of Sisyphus and other Essays* (New York: Vintage Books, 1955).

Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle* (New York: Bantam Books, 1959).

James Boon, *From Symbolism to Structuralism: Lévi - Strauss in a Literary Tradition* (New York: Torchbooks, 1972).

نبيلة إبراهيم ، الأسطورة وبغداد : دار الحرية ، ١٩٧٩ .

K. K. Ruthven, *Myth* (London: Methuen, 1976).

عبد الرحمن بن خلدون ، كتاب العجم وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر (مصر : المكتبة التجارية) الجزء الأول ص ١١

المرجع السابق ص ١١ .

المرجع السابق ص ١٣ - ١٤ .

المرجع السابق ص ١٤ .

المرجع السابق ص ٣٧ .

اعتمادنا في هذه الدراسة على الترجمة الإنجليزية مع مراجعة الترجمة الفرنسية :

T. G. Bergin and M. H. Fisch, tr., *The New Science of Giambattista Vico* (Ithaca: Cornell University Press, 1970).

J. Chaux - Ruy, tr., J. - B. Vico: *Oeuvres, choisies* (Paris: Presses universitaires de France, 1946).

صبري حافظ « الأدب والمجتمع : مدخل إلى علم الاجتماع الأدبي ، فصول ١ ، ٢ : (يناير ١٩٨١) ص ٦٥ - ٧٧

لتوضيح دور الإرادة في فكر فيكوي ، راجع الفصل السادس من كتاب بدايات لادوارد سعيد ولتفهم هذا الكتاب اقرأ مقال عرض في الدوريات الإنجليزية « لادوية الخول وفزاد أحمد في هذا العدد .

# التفسير الأسطوري للشعر القديم

أحمد كمال زك

ولعل هذا المدخل يحتاج إلى مزيد من الإبانة أو التفسير فأقول :  
أترانا نحتاج إلى التفسير الأسطوري للأدب ؟

وإذا كنا نحتاج ، فهل يصبح من مهمة الناقد « تصوّر » كيفية ما صدر عنه الأديب بكل تعقيداته ليُطرح للفهم والتعليق ، أو - على الأقل - ليرسم الطريق الذي قطعه ذلك الأديب في الضباب الكثيف حتى طلع به علينا ؟ وما قيمة الأدب - في هذه الحالة - وهي جمالية في الجملة بالرغم من أنها تنطلق من المحيطين الاجتماعى والتاريخى ؟

عندما أتحدث عن التفسير الأسطوري للأدب - أو للشعر وحده لما له من حالات وجود متشعبة الدلالة - فإننى أقصد تفكيكه من أجل إبراز أهم حالة ساعدت بنيانه الكثيرة على الاستمرار والتحول والنماء . وفى ظنى أن الأديب الذى يقترب من الشعر بخاصة - حتى فى العمل المسرحى الذى يفترض فيه تنحية اللاشعور مع أن الأسطورة تعيش فيه غالباً - إنما يهيم لنا فرصاً للبحث عن مدى ارتباطاته بالأساطير الأولى للفن كله ، أو قلنقل بالحالة الوجودية الأولى التى تفرض وحدة معرفية للكون .

مركز تحقيق تكاميل علوم إسلامي

(1)

وبطبيعة الحال لا ننكر ما نبّه إليه ، ناقداً الأدب - عندنا - سيكولوجياً ، وبعيداً عن الذّهان والتوثيق الذاتى والعُصاب وحالات التثبيت وغيرها من العلل النفسية التى وقف عندها العقاد والنويهي وغيرهما . كذلك لا ننكر تأثير العناية بالفولكلوريات فى أنحاء الوطن العربى ، فقد كشفت عند كثيرين منا عن أن تطوراً أساسياً - فى المعاناة الفنية - بدأ فى الظهور نتيجة الاهتمام بالأساليب البطيئة والمخاور الفطرية التى تحاول تبديل الصور البلاغية والعبارات المسبوكة .

على هذا النحو أصبح التفسير الأسطوري للشعر شغل أغلب الدارسين الشاغل ، وإن لم يمنع ذلك فئة - وهى تشغل دائماً بحاجة إلى تفسير الآداب مدرسياً - من أن تهاجم هذا الانحياز . بل ترفضه كل الرفض . تماماً كما ترفض البنائية ، حتى ولو اكتشفت بزيّ السيميولوجية Semiology تظهر به فى اهتمامات رمزية ذات طبيعة خاصة ، أى طبيعة تفرقها عن الرمزية الأدبية Symbolism بوجه عام .

وأنا شخصياً ممن يتوجسون شراً من جراء الاستقصاء الجزئى لأى نص أدبى يقع فى أيدي البنائيين ، فقد يعطل هذا دوره المعرفى ، كما بلغى قيمته التاريخية إلغاءه لقيمه المضمونية وأكثر من هذا ربما طولبنا ونحن نقرأه بأن نكون أصحابه المبدعين أولاً وآخرًا ، فتغيب - إلى الأبد - ذات صاحبه بكل حدسها وتفكيرها . ولكنى مع ذلك أرى فى

الإجابة هينة ، وهى تكمن فى وظيفة الأدب ، أى فى أن الأدب تفسير فى الكون ، وجهة نظر ! ومن حق الناقد - مادام الأمر كذلك أن يلدجاً إلى كل السبل لتجديد ذلك التفسير بشرط ألا يتجاوز طرفى البداية .. والنهاية ، فيقع فى سوء الضلال والتضليل .

ومع ذلك فإن التناج الأدبى نفسه كان - ولا يزال - يغرى النقاد بكل عمليات التأسيس . وربما كان للرومانسية فضل التوجيه إلى حصر البنيات الأسطورية المختفية دائماً وراء الشكل العام للتعبير ، وقيل إن تأثير النقاد الذين عاشوا فى كنف الرومانسية - وكانوا يحفون بالتراكبات اليراثية حتى دعمها أمثال يونج فى مقولته عن المادج العليا - هو الذى نبّه الأدباء ولاسيما الشعراء منهم إلى أن كلا منهم يخفى وراء مجموعة من الأساطير تشكل كيانه الفنى . ولعلها هى نفسها التى جعلت شاعراً كفاليرى يقرر أن ما يبدع فيه لا اسم له !

وفى أعمالنا الأدبية - نحن العرب - جنوح بالقصيدة الشعرية الجديدة إلى استيعاب الوجود بحالاته الحضارية المعقدة ، وبكل ماضى هذه الحالات . ولوحظ أن لبعض كتاب لبنان ممارسات مبكرة للأسطورة داخل محيط الرمز الشعرى . ويبدو أن هذه الممارسات هى مما انتفع به كل من السياب وخاوى والبياتى وأدونيس وعبد الصبور ، بجانب انتفاعهم بالأعمال التى صدر عنها الشعراء ونقادهم فى أوروبا

بعض إنجازات البنائين ما يدعم التفسير الأسطوري للشعر . وليس من الضروري - على أى حال - أن أجرى وراء رولان بارت Roland Barthes الناقد الفرنسى الذى يطالبنا بالقراءة الكاتبة لنخلع الأديب المبدع ، لأن هذا يعنى أن أكون علقمة بن عبدة الفحل الذى ستوقف عنده مرات في هذا البحث ، أو أكون أنا المؤول أو المحمل أى نص مالم يحمله في الأصل ، فتضيع من ثم الغاية التى من أجلها أكتب هذا البحث ، ويضيع قبل ذلك المعنى المجازى أو الدلالة الرمزية في مماحكات تقوم على دعوة إعادة الصياغة للنص .

(٢)

وقد كان في تقديري - بادئ ذي بدء - أن أكتب التفسير الأسطوري للأدب . ثم رأيت ورأى رئيس تحرير « فصول » أن أقصر الأمر على الشعر فقط ، غير أنني خفت حداثة الجديد منه ، فأثرت القديم - كمقدمة - لآمن العثار ومغبة التفتيت الذى يفرضه منهج البحث في علاقة الأسطورة بالشعر ، هذا مع إيماني بأن من السهل العثور على أوليات الشعر في الأسطورة ، أو لنقل إننا نجد الأسطورة في الشعر سدى ولحمة بأى تفسير !

وما أحسبني في حاجة - بعد - إلى أن أشرح لماذا أطلت الوقوف عند شعرنا الجاهلي على نحو خاص . إنني وأنا أنظر إلى أحد الشعراء الجاهليين ، أصر على أن أجعله قيمة فنية لا تنفصل على الإطلاق عن فطرة العربي الأول . وليس يكفي في ضوء هذه الحقيقة الوقوف على إبداعاته في بنياتها « الأصغر » فلتنق مع أغلب الشراح القدماء للشعر - ومعظمهم لغوي - عند الأساليب بمزج عما هو كلي ، وعما هو فلسفي خاصة أو طريقة حياة ، بل كذلك نلتقي - ونحن بدنيا نرفض هذا الالتقاء - مع من يقتضون على تحصيل المعنى الحرفي لمقطعة الشعر أو للقصيد كلها ، لأننا نؤمن أن هناك شيئا يبرز في العمل الشعري القديم - وربما الحديث - لم يقصد الشاعر أن يقوله

أهو في اللاشعور ؟

ربما ...

ولكننا نعلم أن الشاعر يملك القدرة الجبارة على تشكيل الصورة الشعرية من قنات التصور القديم للوجود الأول . وكلما كان الشاعر قريباً من عصر الفطرة - والجاهلية أحد أشكال الفطرة - سيطرت عليه القوة الميتافيزيقية التي تصوغ قصيدته أو تتحكم في صياغته بنحو أو آخر . وإذن فلا مهرب أمامه من الرمزية أو من المجاز ، أو حتى من الخضوع لسحر بعض الكلمات - فيما ورثه من تعاويذ - وتقبل أنماط أسلوبية بعينها . ولعلنا من هنا نفهم لماذا يجد المحدثون وبخاصة علماء السيميوطيقا Semiotics الفرص الكبيرة متاحة لأن يفترضوا أن ليس كالشاعر الجاهلي شاعر يعجز عن أن يكون سيد شعره .

والدليل وارد ، ولا مشاحة في صدقه ، وإلا لما الذى يجعل الشاعر القديم يردد دائماً في شعره « لله درك » و « أبيت اللعن » و « وفدى لك » أو لأسماء أو لبني ذهل أو فدى لك أمى أو فدى لبني لحيان أمى وغالتي ؟

إن المخارج كثيرة ، بعضها قد يكون طقساً بلاطياً يؤديه واحد كالتابغة أمام النعمان :

أتانى أبيت اللعن أنك لمتنى وتلك التى أهم منها وأنصب  
أتانى أبيت اللعن أنك لمتنى وتلك التى تستك منها المسامع  
هذا الثناء فإن تسمع به حسنا فلم أعرض أبيت اللعن بالصُّفد  
أو واحد كالمثقب العبدى :

فانهم أبيت اللعن أنك أصبحت لديك كُيُزٌ كهلهما ووليدها  
أو غير هذا وذاك كعلقمة الفحل :

إليك أبيت اللعن كان وجيفها بمشتمات هولحن مهيب  
وفي ذلك قيل إن « أبيت اللعن » تحية لحم وجذام في الحيرة . ولعلها في دلالتها على تطهير « الملك الحيرى » مما يلعن عليه - وكثيراً ما حمل أسباب اللعن كالفسوة والفُصام - بين لنا أن الشاعر في بلاط الحيرة يكون دائماً مدفوعاً إلى أن يعوذ نفسه بمثل « أبيت اللعن » .

وبعض ما يقع الشاعر الجاهلي في تردده يكون اصطلاحاً يحتاج فيه إلى ربط المجاز أو الرمز أو العلامة بأسطورية بمجولة المعالم . من ذلك « صَبَحَ » وما يعقده هذا الفعل من سلوكية تحددها حالتنا الجد واللهو . فالشاعر يقول « ونحن صبحنا الموت » ويقول « صبحناهم عند الشروق » ويقول « فناجزهم قبل الصباح » فيما يورد ابن الكلبي :

وسار بنا يغوث إلى مراد فناجزناهم قبل الصباح  
كما يقول مقاس العالدى :

بنى عجلهم هم صبحوكم صبحاً يُنسى ذا اللذاذة ساعرا  
ليدل على أن الغارة التي تحمل الموت هي عند بزوغ نجمة الصباح ، يقصد العزى أو الزهرة . وكانت هذه إلهة دموية ، تقدم لها القرابين البشرية عند بدء ظهورها في الفجر . إلا أنها في الوقت نفسه كانت راعية الإخصاب والخمر - وهذه كانت مقدسة ثم أصبحت علامة من علامات الفروسية شُبهت بدم الذبيح - كما كانت ربة النار ، حتى لقد قيل إن عمرو بن لحي المتكهن الساحر الذى وثق الكعبة لأول مرة كان يشتر بهاو هو في تهامة !

وأما الوجه الآخر للعزى أو للزهرة - عندما تصبح مناطا للهو - فيفسره قول الحادرة :

بكروا على بسحرة فصبحتهم من عاتق كدم الغزال مشتع  
وكذلك قول طرفة :

منى تاتنى أصبحك كأساً روية وإن كنت عنها غانيا فاعن وأزدو  
وقول ربيعة بن مقروم الضبى :

وفتيان صدق قد صبحت سلافة  
إذ الديك في جوش من السليل طرباً

ويقصد الثلاثة إذا سقوا وسقوا الصبح سحراً ، أى عندما تظهر نجمة الصباح التى هى الزهرة . ولعل الكأس في هذه الفترة تكون آخر ما



يقتحمه الخيال في الملاحم الشعبية - كالإلياذة - ثم يستغل استغلالاً أدبياً  
تفاوت مستوياته الفنية بمقدار ما يوحى ويشير.

لكن الجزء الطقسي من الأسطورة يظل في ضمير الجماعة حياً ما  
امتد الزمن وتعاقبت آلاف السنين.

ولقد جرت العادة بأن يستوحى شعراؤنا ما نظمته الملاحم من  
حكايات أسطورية ، وشيثا من الطقوس الأولى - وبعضها رأينا في  
إشارتنا إلى لحم وجذام ، وبعضها موجود في شعر أدونيس اليوم - فكان  
عملهم أقرب إلى النظم العلمي منه إلى الشعر الباحث عن شيء خطير من  
أجل قضية خطيرة . وتغدو نظرية الرموز عندهم شاحبة ، وكأنها  
طرحت تطبيقاً من أجل بناء لغوي مقصود لذاته . مع أنه يفترض في  
الأدب أساساً أن يكون بناؤه دالاً ، ويفضي بشيء . فإن اختلق أو  
غَصَّ ، الخمس جرعات الماء من معين الأسطورة الذي لا ينضب .  
ولا داعي لأن نشير إلى واحد بعينه - فكل الشعراء بدءاً بذلك .  
وبعضهم اكتفى بلفظ واحد عنها أو جملة تبدو كما لو كانت حلية ، مع  
أن التماذج كانت بين أيديهم غضة ولها عفوية الفطرة ، بالرغم مما تدل  
عليه من عوالم معقدة وغريبة .

أقصد أنه كان بين أيديهم أعمال شعرية ناجحة تجاوزت برومبيوس  
شيلي وفاوست جيته - إذا اعتبرنا هذه ضرباً من الأساطير - مع التسليم  
بأن كلا من الشاعرين أنتج جديداً لأنه قال جديداً .

كانت بين أيديهم عمليات الارتداد الأسطوري التي أقدم عليها  
وليم بيتس في كثير من أعماله - وبعضها أنجز درامياً وغنائياً عند نهايات  
القرن التاسع عشر - في تناغم أخاذ مع الأرواح المثفية في اللاوعي أو  
داخل مناطق سحيقة مبهمة .

حقيقة أنه اعتمد بعض أساطير أيرلندا القديمة - أقصد بعض  
جوانب من بعض هذه الأساطير - إلا أنه أثر منها ما وجهه نحو فنون  
السحر والروحانية المفضية إلى منابع الفكر الأولى . ولقد بدا واضحاً أنه  
يخلق عالماً أسطورياً هو عالمه الخاص ، ولم يكن يضيره أن يكون فيه الإله  
زيوس محتالاً وحشياً يتحول إلى جمعة تنقر ليدا الصغيرة ليفض بكارتها  
لنفسه !

كان بيتس إذن خالق أساطير أدبية في المحل الأول ، تماماً كما فعل  
من بعده توماس إليوت ، ولكن بطريقة أوضح . وقد أقبل على إليوت  
رواد الشعر الجديد عندنا فسخره بعضهم ، وأما من فهموا منهجه في  
الانتقاء والتأويل - وقرءوا فريزر جيداً - فقد قدّموا أعمالاً اعتمدت  
موضوعات الإخصاب والشهادة والخلاص ، وأبرز هؤلاء من عرفوا  
بالموزيين .

من ذلك العرض السريع الذي تحمست فيه لأمثال بيتس وبعض  
الموزيين عندنا . أحس كأنني عيّنت المادة التي جعلتها نموذجاً للتصير  
الأسطوري الذي أنشده . فلا الأسطورة بمعناها العقيدى - سوى ما  
يُعتق فيها بطقوس معينة - ولا الأسطورة بالمعنى الملحمي إذا كانت في  
حالة نظم جديد ، هي ما أريد ، وإنما أريد الأسطورة التي توزعت في  
أعمال إبداعية - بعضها شعبي - واستخدمت بطريقة تبدو للنظر العادي

يعاقره الشاعر قبل أن ينصرف ، وكأنه أدّى الطقوس الذي فرضته الزهرة  
منذ قديم ، وستظل تفرضه مدى عصور متعاقبات ، إلى أن تصل إلينا -  
عبر نموذجها البدائي - رمزاً أحياناً وعلامة سيميوطيقية أحياناً أخرى .  
وفي الفولكلور والأغاني الشعبية نداءات متنوعة لنجمة الصباح . بينما  
نقول في لغتنا الدارجة « م النجمة نخرج » أي مبكراً وقبل اختفاء هذه  
النجمة الباهرة من السماء <sup>(١)</sup> .

هذا ضرب من التكرار مستند إلى قيمة أسطورية ، فيخرج عن  
التكرار الأسلوبي عندما يكون قيمة بلاغية ، ومن ثم يقبل الحكم عليه  
بالجمود . أو بطريقة أخرى يرفض إمكانات التطور التي أتاحت له ،  
فيظل معلماً من معالم بدائيات اللغة وهي تستعصى على الحضارة . ومن  
هذه القبيل - وسنكتفي بزمرة واحدة - ما ينقد عليه الفعل « بلغ » كأن  
يقول عتبة بن الحارث اليربوعي « أبلغ سراة بني شيان مألكة » <sup>(٢)</sup>  
ويقول ضلّال بن الحرث بن أرطاة « من مبلغ الفتيان عني رسالة » <sup>(٣)</sup>  
ويقول سنان بن أبي حارثة « من مبلغ عني المثلث آية » فيجيبه المثلث « من  
مبلغ عني سنان رسالة » <sup>(٤)</sup> دون ما طائل وراء ذلك إلا دمع الشعر  
الجاهلي - من بعض جوانبه - بنمطية حالت دون الشاعر وتحليل  
خواتمه .

فإذا أضفنا عبارات كاملة إلى المكرر المعاد - وقد لفت نظر زهير  
بن أبي سلمى فاعترف به في بيت شعري مشهور له <sup>(٥)</sup> - كان معنى ذلك  
قيام حدود تقف أمام الانساع بالمعنى ، فيقول طفيل الغنوي مثلاً <sup>(٦)</sup>

تبصر خليلي هل ترى من ظعائن تحملن أمثال التماح عقائله  
ويردده معه راويه زهير في معلقته ، بتغير طفيف فيقول :

تبصر خليلي هل ترى من ظعائن تحملن بالعلياء من فوق جرثوم

ومثل ذلك كثير ، ولا تفسير له حتى عند البنائين على قاعدة  
الفصل بين النص وما يفهم منه . وإنه لمن سوء الحظ حقاً ألا نجد واحداً  
من المحدثين يعقد دراسة تفسر هذه الظاهرة - ولا سند لها نقبله فنياً - على  
هدى من منهجه المتطور .

(٣)

والأمر الثاني الذي أريد أن أتيه بعد تحديد لآطار  
البحث - بالجاهلية أساساً - هو تعيين المادة التي سأعرض لها ،  
لأنها بكل تأكيد ليست الأسطورة نفسها . وإلا فسوف يصبح  
التفسير - هنا - مجرد بيان للطريقة التي اتبعها الشاعر في نظم  
الأسطورة . وفي هذا الحال لا نرانا أمام أديب ، وإنما نرانا أمام  
أنثروبولوجي ينظم علمه « كما نظم بعض شعرائنا القدماء بعض  
الشعائر والنحو والقصة والتاريخ ، وسبق هؤلاء أبان اللاحق  
بنظم «كليلة ودمنة» .

الأسطورة ليست أدباً ولا يمكن أن تكون ، وهي عندما  
ينتهي دورها في تفسير علاقة الآلهة بالموجودات ، وفي إمطة اللثام عن  
بعض أسرار الكون والحياة ، تنفت في حكايات خرافية . وبعضها

كما لو كانت ضرباً من المجاز أو التصوير الأدبي الشائع . ويقدر من التأمل بنجلى النموذج الأسطوري حتى ولو كان باهتاً أو بعيداً عن الآلة والمردة والقديسين والكهنة .

مثال ذلك - من التراث الجاهلي - بيت شعري هدد به علقمة الفحل غيباً يوم حليلة ، يقول فيه ذاكرة أعداء ممدوحه :<sup>(٧)</sup>

رغما فوقهم سَقَبُ السماء فداحصُ  
بشكَّته لم يُسْتَلَبْ وسَلَبُ

ولست أظن أنه بنفعنا كثيراً هنا شرح اللغويين . لأن ما يريده الشاعر هو ما لم يقدمه لنا بصورته الرمزية . ونحن لو رددناه إلى أصله - وذلك بوضعه في الإطار الذي وضع فيه الشعر لأول مرة - فلن نحتاج إلى التأويل اللغوي بقدر ما نحتاج إلى ما هو تاريخي راسب في أعماق علقمة . واستبطان البنية الجمالية للرجوع بها إلى أولياتها حتى في المستوى الصوتي لكل كلمة فيها - وبعض الكلمات ذو إشارات إلى رؤية الشاعر الخاصة - يكشف عن طاقة جمالية كامنة فيما أومأ إليه من واقعة الهلاك المدمر لثمود ، وذلك بعد أن قتلت الناقة المحرمة وسقبتها بجانبها برغو كأنه التذير المشنوم .

وتصدير البيت بالفعل «رغما» مع تحديد فاعله وهو «سقب» إشارة إلى موضوع تاريخي - كالأسطورة - يبدو معقداً ، إلا أنه موحى بوجود قوة هالكة كأنها القدر ، مع أن الشاعر يعني الحادث بين جبلة الغساني في صيرته لرجال الأوس وبعض بهراء من قضاعة ، ودون أن نقرأ البيت التالي - لذلك البيت - وهو :

كأنهم صابت عليهم سحابة  
صواعقها لطيرهم دبيب

تتضح الأبعاد المتداخلة بين الفعل وفاعله ، وإذا نحن في مواجهة معركة إبادة يلاحق فيها الحادث خصومه بالموت يبعث به من فوقهم كالسحابة الصاعقة ، وثمود نفسها - فيما نعرف - هلك بصاعقة كذلك التي يتحدث عنها علقمة . والمعنى الإجمالي - كما يقول الشراح - أنهم هلكوا كما هلك ثمود بعد أن عقرت الناقة . ولكن وراء ذلك مجموعة من الإشارات إلى أحد نماذج يونج العليا ، أو بعبارة أخرى استغل علقمة عملية إبادة ثمود في تصوير عملية إبادة الأوس وبهراء ، واستغبط في هذا التصوير دلالات الألفاظ بنحو يحدد تماماً رؤيته الشعرية .

ذلك ما عنيته . ومثل هذا النموذج هو ما اخترت . وفي ظني أن اتكاء الشاعر الجاهلي - علقمة كان أو غيره - على موتيفات بعينها تراحمت في رأسه بدلالة خاصة لا يعني أنه مقلد أو عالة على من سبقه في هذا المضمار . بقدر ما يعني أنه يعيد إنتاج واقعة في حالة خاصة . أي بعيد خلق أسطورة في ثوبها الأدبي اللطيف تكون طرفاً يوضع الواقع في مقابله طرفاً آخر ، ويحل هو بين الطرفين مستقطباً ما يجمع بينهما في رؤية دالة .

وهذا هو دور الشاعر الكبير ، وأخوف ما أخافه أن يؤخذ تشكيله

بإشاراته ودلالاته أخذاً بلاغياً . ففي هذه الحالة يتضاءل الشاعر الكبير ويتساوى بغيره ممن يقعون في أسر الصور النمطية عندما تؤخذ مجرد أن الشاعر يألفها أو لا ينفذ غيرها . فعل ذلك الفرزدق حين أجله عبد بن عبد العزيز - أو غيره - ثلاثة أيام ليخرج من المدينة . فقال :

أَوْ عَدَّتْ وَأَجَلَّتْ ثَلَاثًا كَمَا وَعِدَتْ لِهَلِكِهَا ثُمُودُ

وبالمناسبة فإن «ثمود» ترددت عند ذلك الشاعر كثيراً في تشكيل لم يعانيه قنباً كما ينبغي . فأصبحت حكايتها غامضة أويلاً إنباءات أسطورية - كما كانت عند الناس قائمة على النبوة والتحدى الغيبي والإشارات الطقوسية والتحرير المقدس - فاضمحلت من ثم الحكاية إلى حد أنها أصبحت تشيهاً مسطحاً ، وآية هذا كله الأبيات التالية وقد قصد بها إلى جرير وقبيلته كليب :

« ونبت أشقى جعفر هاج شقوة

عليها كما أشقى ثمود ميدها

« حتى تزور الضباع ملحمة

كأنها من ثمود أو إرما

« وكان جرير على قومه

كبكر ثمود لما الأنكى

« وكان لهم كبكر ثمود لما

رغما ظهراً فدمرهم دمارا

في البيت الأول يشير إلى ذى الأهوام متوكل بن عياض - المتحدث باسم بني جعفر - وقد أصبح أشقاهم كما كان قدار بن سالف أشقى ثمود ، لأنه أبادها بعقر الناقة عنهم . وفي البيت الثاني نحس أنه لم يوفق في الإشارة إلى ثمود ، فعدت عنها بإشارة أخرى - غير مجدية - إلى إرم ذات العماد ، وفي الإشارتين كان يقصد إلى المعركة الميمنة . والبيتان الثالث والرابع ينتجه فيها إلى شوم جرير في كليب بغير تحمس جمالي . أو بلا قدرة على إقناعنا بأن التزامن بين ثمود وكليب كان ضرورة تفرصها الأجزاء الداخلية التي تعينها الألفاظ . بمعنى أننا لا نجد فيما نظمته إلا البناء اللفظي برموز لغوية جرداء . الأمر الذي يدل على أنه فاقد ملكته المنتجة .

وبالرغم من أن أغلب الشعراء القدماء - عندنا - عمدوا إلى هذا البناء اللفظي العقيم<sup>(٨)</sup> فقد ظلت ثمود عند قلة منهم منطلقة إلى معانٍ متجددة بل منهم من نظمها وقائع حذوك النعل بالنعل . تماماً كما نظم النابغة قصّة سليمان في قصيدة واحدة مع خرافة زرقاء الجمجمة المتكهنه التي سماها فتاة الحبي<sup>(٩)</sup>

(٤)

لا أظن أنني أطلت فيما قدمت ، ففضلاً عن أنه وصف منيح رأينا كيف تتلاقى نفسية الشاعر الواعي - وسميائه نحن الشاعر الكبير بمعنى المنتج - بالصور التراثية المستمدة من الأسطورة ، وبصورة الواقع بعد أن حوله إلى بنية لغوية قوامها الرموز

والإشارات التي تسترشد بالحس كثيراً مما لا وجود له إلا نفسياً أو روحياً . ويعني هذا بإيجاز أن الصورة الشعرية المبتكرة ترجع - من حيث هي مجاز أو كتابة أو علامة سيميوطيقية - إلى قدرة الشاعر على الخروج من الفكرة المتسلطة بشيء بقول شيئاً يحاور الضمير العام بكلّ ميثاقه.

ومن المؤكد أن علقمة - وهما نحن نعود إليه مرة ثالثة أو رابعة - كان يفهم ذلك ، بل كان يعلم أن قصيدته التي أشار فيها إلى سبب الناقة المحرمة لا تمنع في استيعاب إشارات أخرى تتفق وطبيعة القضية التي يطرحها . وجاء تشييب البداية بمجموعة ترشيحات لئلا تتحول - بعد أن تسير ليلها - إلى بقرة يطاردها قانص وكلابه ، ويهدبه هو من فوقها الفرقدان إلى ممدوحه الملك الرب بعد أن رثته من قبله أرباب من الملوك ضيعوه<sup>(١١)</sup> .

أريد أن أقول إن الشاعر نجح في إشاعة جوٍّ خدر من حوله ، حتى إن الملك أمر بإطلاق سراح الأسرى من نعيم بناء على طلب الشاعر . ولما بلغت قريشاً هذه البائبة سمها «سمط الدهر» لجلالها .

ومما يدخل في بحثنا وردده القصيدة نفسها «المخدم» و«الرسوب» سيفاً الملك وقد باهى بهما<sup>(١٢)</sup> :

مُظَاهِرُ مِزْبَالِي حديدٍ عليهما عقيلاً سيفي مخدمٍ ورسوب

ونحن نوافق على أن الجاهلي كان يهتم بذكر السيف كثيراً ، فتصوره في الشعر أو ذكره لا يعني أنه من نسج الخيال معصداً للمادة التي يتحرك منها الرجل بسيفه ، وإنما يعني أيضاً أن الشاعر يسترشد أعماقه المظلمة بما فيها من رواسب موعلة في القدم والعراقة .

ومرة ثالثة أنه إلى أنني لا أحصل النصوص الشعرية فوق ما تحمله أو غير ما تحمله ، ففي وسع الدراسات الإثنولوجية أن تدعّم ما أذهب إليه من حيث إن الواقع ليس واقعاً بحضوره فقط ، وإن ما يراه بعضنا سبباً لوضع فقره الحياة العادية ليس إلا مردوداً لبعض ما يرويه ابن الكلبي وابن وحشية الكلداني وابن مسعود والطبري وابن سعيد الأندلسي - بجانب وهب بن منبه وعبيد بن شربة - عن أساطير القبائل العربية وخرافاتهم التي يرجعها عدة من المحققين كالعلامة جواد علي إلى أكثر من ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد !

وقد اتحدت إلينا من تلك الحقبة رموز وإشارات ووقائع بكاملها عن السيف منذ كان يُسمى كما يسمى الأسد أو الناقة ، بل منذ كان قيمة اجتماعية ترتبط بالكاهن المحارب أو الملك البعل . بمعنى أن حمل السيف كان امتيازاً لذوي الحياء والوجاهة ، ثم حمل - في الحكايات الخرافية والسير الشعبية - علامة طبقية يختص بها مثلاً سام بن نوح ، ثم يورثه الضمير العام لصنديد همام كسيف بن ذي يزن صاحب الإسم السلاح الذي خاض به أكبر معارك البطولة .

ولأمر ما سمي سيف الرسول عليه السلام بالمشطّب بدلاً من المفقر - وقد كانت فيه حروز ناتئة - فتابعه في التسمية على بن أبي طالب ، أو لعله ورث السيف نفسه كما ورث عن أبيه المعور . وقد ظفر - عليه

السلام - بذي الفقار في وقعة بدر من العاص بن منبه الذي زعم أن الحنّ صنعت ، وورثه عليا الذي ورثه بعض أولاده ، إلى أن آل إلى القاطنين . وفي الأخبار أن موسى الهادي ورث الصمصامة ، وكان لعمر بن معدى كرب ، في حين حارب الظاهر بيبرس بسيف عمر بن الخطاب .

وما استطردت هذا الاستطراد إلا لأني إلى أن إشارة كإشارة علقمة إلى سيفي الملك تغري الدارس بالبحث عن طريقة أخرى - غير طريقة الشراح التقليديين - لتقوم هذه الأداة التي ظلت إلى اليوم تحمل معاني الموت والحياة . ولعلنا بالرجوع إلى منهج دارسي الأدب الإغريقي - أو حتى إلى كارل يونج - نفهم كيف ينبغي أن يعاد النظر إلى الأنماط التعبيرية أو التصويرية لتقومها بفكر أعمق وأكثر التصاقاً بتراث الإنسانية . وليكن في حسابنا دائماً أن نظرية الرموز - في الفهم النقدي الحديث - تفترض في التجربة الشعرية هذا التوسع المتعمق ، ومن ثم أقامت نفسها على قاعدة المعنى متعدد المعاني .

ولقد كان لتبني هذا المعنى متعدد المعاني في مجموعات المفضليات والمعلقات - وقبل ذلك ملاحم الأيام العربية بوجه خاص - أن اجتمع بين يدي كم هائل من الشعر القديم أسى فهمه أو قصّر في هذا الفهم . وتبين أننا - دون أن يدري كثير منا - وقعنا في شرك حكم يقوم على أن هذا الشعر سطحي ، وأن قائله عجز فيه عن فرض إرادته الفنية على الأحاسيس والأشياء ، حتى وكأنه آثر أن يكون مجرد مصوّر - بالمعنى الحسي - وليس منتجاً يستمد الرموز من خاطره ويستوحى نماذج يونج بالملوب خلاق .

وهنا يجب أن نذكر أن ما سجله الجاحظ في قوله «ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مراثية أو موعظة أن تكون الكلاب هي التي تقتل بقر الوحش ، وإذا كان الشعر مدحاً وقال كأن ناقتي بقرة من صفاتها كذا وكذا أن تكون الكلاب هي المقتولة»<sup>(١٣)</sup> إنما هو بنحو أو آخر تسجيل لسيميوطيقية لها خلفية منذ كان الشعر الشق الكلامي في الأسطورة ولا يخلص من أسباب الدين إلا في حدود . وفي استطاعتنا في الوقت نفسه أن نجد في قتل الكلب داخل قصائد الهجاء - وهذه كان لها طقوس صارمة - علامة أخرى تثرى فهمنا . ومن هنا تصبح مقولة الجاحظ بقتله رمزاً يرشح لما سيؤول إليه مصير الخصوم ، وما أكثر ما شبه هؤلاء الخصوم بالكلاب<sup>(١٤)</sup> .

وواضح من قتل البقرة - أو الثور ، وكان حيواناً طوطمياً اتخذ رمزاً للمقر - هو بعل «أو ود أو سين»<sup>(١٥)</sup> - أنه كان طقساً صيدياً كما يقول براندون Brandon في كتابه «العقيدة في التاريخ القديم» وأنه إذا كان يؤكل عند بعض القبائل فلكي يظفر صائده - الذي سيأكله - بإحلال قوة معبوده وبعض صفاته فيه !

وأما ربط الكلب بالمهجورين - مع أنه كان في مرحلة حضارية متقدمة من الصروب المقدسة للحيوان Totem - فراجع إلى لعنة أنزلها المصريون القدماء عليه بعد أن نهش جثة أبيس ، العجل الطوطم . ولما تسمع عرب الجزيرة القدماء بهذه اللعنة تحولت نظرهم إلى الكلب على النحو الذي بيّنه الجاحظ . وتأكد لهم أن الكلاب

النجوم لا تستطيع أن تنال من الثور النجم ، مع أنها تسير في ركاب الصياد النجم المسمى بالجبار (١٥) .

فإذا قُتل عند الشعراء - برغم ذلك - فلأنه يعنى أن كارثة حلت بالأرض ، وإقامة حفل الجنائز وندب الميت مجردة طقوس تمنع في المقابل وقوع كارثة سماوية مدمرة . وأكبر الظن أن هذا يفسر جانباً من طقوسيات المراثى المعقدة ، فهذه بقدر ما كانت تعويذات تقال للميت على قبره بعد أن تحسر الرؤوس وتشتق الجيوب . والنساء يتولين لطم الحدود بالنعال والجلود . كانت أيضاً صلوات لإيل - وقد لُقب فيما لُقب به بالثور إيل - ولعل أيضاً . وقد أنكرها القرآن الكريم مذكراً كنفار مكة عما قاله النبي إلياس العبري « أتدعون بعلاً وتذرون أحسن الخالقين الله ربكم ورب آبائكم الأولين » (١٦)

والدارسون يرون أن الجزء الخاص بتعاويز الميت ، قد تحول بعد ذلك - مع تطور الحياة - إلى ذكر أعمال الميت أو ذكر أبرزها تشهد على ذلك تلك المحرقات والنقوش التي اكتشفت في أنحاء الجزيرة شماليها وجنوبيها . ومع ذلك حملت المراثى والتأنيبات المختلفة معاني دينية احتضنتها الصنعة الشعرية ، حتى ليصبح ما يقوله النادب نفسه - وقد أحس بدنو أجله - ضرباً من النوادر والسلوك المثير . يقول الممزق العبدى مثلاً : (١٧)

قد رجّلوني وما رجّلتُ من شعثٍ  
والبسوني ثياباً غير أخلاقٍ  
ورفعوني وقالوا أيمناً رجلاً  
وأدرجوني كئافى طيٍّ مخراقٍ  
وأرسلوا فتيةً من خيرهم حسباً  
ليسندوا في ضريح الثرب أطباق

فهنا قيمة حضارية تشير إليها كل لفظة من ألفاظ الأبيات الثلاثة ، وترسم مع غيرها عدة رسوم تجرى في حالة موت الرئيس أو الملك أو الساجع المتكهن . وسرى دريد بن الصبنة - بعد قليل - يرقى معاوية أخا الحنساء رثاء الملوك المتضمن تلك الطقوس ، التي تتوجها إقامة قبة رفيعة فوق اللحد ، وكان أغلبيهم يؤسّد على الرمحان . يقول الحارث بن ظالم المري يذكر بعض قومه : (١٨)

القائلين من المناذر سبعة  
في الكهف فوق وسائل الرمحان

وبعض الرؤساء كان إذا جرح في المعركة حمل بنهيلة دينية منها قول الشاعر : (١٩)

كنسبة زينها مولاها  
لا كهلهما هد ولا فناها

فإذا مات وجُلّل - كما رأينا - والبس الثياب الجديدة حرص الشعراء على التنبيه بأنه لم يُدَنَس قط . يقول خفاف بن ثذبة يرقى صديقه القائد حضير الكتائب الأوسى :

فأودى بنفسك يوم الوغى ونقى ثيابك لم تطهر

ويقول امرؤ القيس بمدح رهطه بني عوف :

ثياب بني عوف طهاري نقية وأوجههم عند المشاهد غرّان  
أى لم يدنسوا ثيابهم بما يشين من الدم ، في مقابل ما يقوله زهير بن أبي متوعة الحارث الأسدي (٢٠) :

لبأسبك منى منطق قلوع  
بأق كفا دنس التمثيطية الودك

والقبطية لم يكن كساء عادياً ، وإنما كان يصنعه قبض مصر لطيفة الأشراف ، ومنه القباطي التي قيل إن المعلقات كتبت عليها بماء الذهب . ويظل للطهارة بعد ذلك بريقها أو قدسيّتها . حتى إن الشاعر لا ينسى - في معرض رثائه - أن ينسحب بها على المرأة الحائض والجنب لا يواقعها أحد إلا بعد أن تنظف . وتكون حينئذ - في اعتقادهم - أنجب للولد . يبدو ذلك في إشارة عاجلة ولكها دالة في بيت للربيع بن زياد يرقى به مالك بن زهير العبي (٢١) :

أبعد مقتل مالك بن زهير ترجو النساء عواقب الأظهار  
وفي إشارة مثلها لعصمة بن حذرة في يوم الصرائم . وكان آلى ألا يشرب خمرأ ولا يقرب امرأة ولا يغتسل حتى يقتل سبعين رجلاً من عيس ، فقال بعد أن قتلهم :

الله قد أمكنني من عيس ساغ شراى وشفت نفسي  
وكنيت لا أقرب ظهر عوسى ولا أشد بالوخاف رأسى  
ثم ترتبط قضية الطهارة ببعض المزعجات التي تؤكد جوانب أخرى في الوليد الذي تغشم أمه قبل أن تحل نطاقيها للتنظف . ومن تلك الخلفية ينطلق أبو كبير الهذلي - وكان صعلوكاً قبل أن يُسلم - في وصف تأبط شراً قائلاً إنه (٢٢) :

ما حمّلن به وهن عواقب  
حبك الثياب فتب غير مشغل  
حملت به في ليلة مزودة  
كرهاً وعقد نطاقيها لم يُخلل

فأنت به حوش الجشان مبطئاً  
سهداً إذا ما نام ليل الهوجل

فإذا هو - أى تأبط شراً - مفرّج لا يطاق ، وحشى الفؤاد خميص البطن . لا ينام إذا نام غيره النوم الثقيل . ومع ذلك فليكن هذا التفسير من صميم حكمة العربي القديم ، إلا أن أسلوب الشعر الجاهلي - حتى ما اقترب عهده بالإسلام - يبدو في كثير من الأحيان دالاً . ويسمح لنا بالانغماس في تفصيلات أنثروبولوجية معقدة .

لكن قد يقال من جانب بعض الشراح المدرسين المحدثين إن قصائد الهجاء والرثاء هي مما لا يخفى عن القارئ العادي أسطوريته . وبالتالي قد تكون للسيمبوطيقيات Semiotics منافذ سهلة الولوج . ومن قبل وقف عندها دون أن يسميها أبو عبيدة معمر بن المثنى ، فأقول : إذن لا نملك إلا أن نتفق معهم على أن التفسيرات الأسطورية



قائمة على أى حال ، ولأبى عبدة نفسه فضل اللفت إليها ، بل لعل كتابه «المجاز» دليل على رغبته فى استحضار الماضى فى أثناء قراءته أى نص أدبى من جانب ، واستنهاض لإعادة مناقشة البلاغيين والنقاد فيما صدروا عنه فى علم المعانى والرموز من جانب آخر .

( ٥ )

يبقى جزء أخير من هذا البحث أقدمه من غيرما إشارة واحدة إلى شرح المنهج الذى أصدر عنه - فقد شغلت الصفحات السابقة كثيراً من هذا الشرح - وفى يقينى أنه من أنحصب ما يمكن أن نهنم به وأكثره دلالة على ارتباط الشعر بالأسطورة وبالدين شتاً أو لم نشأ . ولقد تعنى الأسطورة هنا الطوطمية بكل ملاساتها ، وبكل ما يوحى به اعتقاد بوجود وحدة كونية بين أنواع الزواحف والأشجار والهوام والحيوان والصخور والنجوم . يشهد على هذا حضور هذه جميعاً فى سلاسل النسب العربية كأسد وتعلبة وصخر وشمس . غير أننا قد نراها فى طور لها متأخر مجموعة من الأنماط الشعرية الثابتة .

ومنذ البدء - أقصد بدء الخليقة - كان الطوطم مقروفاً فى تصوّر الإنسان . وفى قصة الخليقة العربية وجد الحوت ، إذ الإله الأول والآخرة ثبتت الأرض بعد خلقها على ظهر حوت وجد فى الماء ، وكان هذا الماء على ظهر صفاة حملها ملاك ، وكان الملاك على صخرة ، والصخرة فى الريح .

وتلك جميعاً عناصر كونية قدّست أو قُدّرت عندما ارتبطت أو ارتبط بعضها - على الأقل - بالخالق الأول والأخير . ولما كان من صفات هذا الخالق الرحمة ، فقد أصبح الماء رحمة ، وصارت الريح رحمة ، وإن تصبح أحياناً نقمة كالناقة والحية . وأما الصفاة ، فقد ظلت مناط قداسة حتى بعد ظهور الإسلام ، وأسّمت فكرة الملاك بطبيعة نورانية سلبت من عزرائيل لأنه بسلب الحى حياته .

ولا نهاية لحصر صنوف الطوطم ، الأمر الذى يجعلنا نتوقف - ونحن نقرأ الشعر الجاهلى - عند الطوطم الحيوانى كثيراً ، ومن قبل رأينا تفسيراً أسطورياً لظهور الكلب والبقرة أو الثور الوحشى . ويهدينا هذا التفسير إلى أن معلقة طرفة بن العبد مثلاً - وهو يتبدى فيها - تم على واحد من أمرين ، وقد وصف ناقته فى أكثر من ثلاثين بيتاً : إما أنه يريد أن يقابل بها ناقة السماء المثالية من منطلق وحدة الوجود عند الشاعر الجاهلى ، وإما أنه يريد السيطرة التامة عليها فرصدها جزءاً جزءاً رصداً سحرياً كما يفعل صنوه بنقش الحيوان الذى يريد صيده على الحجر . وفى كلتا الحالتين لم يغب عن ذاكرته الخلاقة المنتجة البعد الأسطورى للناقة ، واستغل الحس الجماعى فى الوقت نفسه بجمال الناقة فقدّره استنطيقاً على النحو الذى لفت به أنظار النقاد . وليس يحق أن الإعجاب ببعض البهائم قد نبه إليه القرآن الكريم : فقد قال تعالى «والأنعام خلّقها لكم فيها دفء ومنافع ومنها تأكلون» ، ولكم فيها جمال حين يريحون وحين يسرحون » وقال أيضاً «والخيل والبغال والحمير لتركبوها وزينة» (٢٤) على أن وراء ذلك أفكاراً نسجت قصصاً عن حيوانات أخرى منها

الغزال ، والدابة الجميلة التى مُسّحت حية لأنها سمحت لإيليس بأن يحلّ فيها أو يتقمصها ليغرى حواء بأكل التفاحة المحرمة (٢٥) . ومن قبل ذكرنا حكاية ناقة صالح التى انشقت عنها الصخرة ، وفى القائمة حكاية هدهد سليمان - فى صف مع الجنّ المسحّر له ، وقد أوردتها النابغة فى دالية مشهورة له (٢٦) . ثم حكاية فيل أبرهة والطير الأبايل . وقد وقف عندها القرآن الكريم وقفة وعظيمة مؤثرة .

فإذا كان الشعر الجاهلى يعتمد «موتيفات» من هذه الحكايات ، فليس يعنى هذا أن الحيوان موجود فى الجزيرة كما يقال - فهو فى كل مكان - وإنما يعنى أنه عنصر وراءه رصيد هائل من الأفكار الأسطورية . ومن أطرف هذه الأفكار ما جاء فى تفسير سيطرة قريش على العرب ، فقد كان قصي بن كلاب واسع الخيلة قوى العزيمة ، ولما كانت ممكة القرش من أعظم دواب البحر قوة - كما ذكر الطبرى - فقد جعلها طوطمه على أساس أنه جمع أبناء عشرته من بنى النضر بن كنانة واستقطب بهم احترام سواهم ، قال الشاعر :

وقريش هي التي تسكن البحر  
بها سُميت قريش قريشا

بيت سخيف فيما نرى ، ولكنه يلمص حالة قبيلة تبحث عن طوطم لها . ثم لما وجدته - حتى من أجل تحصيل البركة - اختلف فيه التأويل ؛ فقبل إن القرش هو التجمع أو هو الوفاء بحاجة الناس فى الحرم ، أو السيطرة عليهم ، أو البعد عن الغارات أو ما يذهب إليه الشاعر فى قوله (٢٧) :

قوارش بالزماح كأن فيها  
شواطن ينتزعن به انتزاعا

وفى كل أولئك نزلت قريش منزلة بنى أسد وبنى كلب وكناب وبنى تعلبة وبنى أنف الناقة فى الإخلاص لحيوان طوطم بقدسونه وبلتفون حوله .

وأما دريد بن الصمة الذى وعدنا بالتعرض له ، فقد كان شاعراً رئيساً فى قومه ، واختارنا له هذه الأبيات فى رثاء أمى الخنساء ، وكان قتل فى يوم حوزة الأول (٢٨) :

فإن الرزة يوم وقفت أدعو  
فلم أسمع معاوية بن عمرو  
ولو أسمعته لأنك يسمي  
حيث السفى أو لأنك يجرى  
بشكة حازم لا غمز فيه  
إذا لبس الكماة جلود نمر  
عرفت مكانه فعطفت زورا  
وأين مكان زور يابن بكر  
على إرم وأحجار لقالو  
وأغصان من التلمات نمر  
وبنيان القبور أتي عليها  
طوال الدهر شهرا بعد شهر

وتلك فيما أرى - وقد وضعت معاوية مع الملوك القتلى<sup>(٢١)</sup> - لا تحتاج إلى تحليلات، الكلاسيكيين إلا إذا أردنا طمس الدلالات الإيحائية التي تحفل بها. لكن وراءها طقساً دينياً خاصاً بتحريم الزور، أي البعر المقدس الذي يحلل ويصحب في الموقف الجلل. وقد اجتمع بتلك التسمية لأنه كان من الإبل مالا يقدس، وبعضه - كالبلية - كان ملعوناً.

روى في يوم الزورين أن تمها حشدت لبكر بن ربيعة، ثم أقبلت بالزورين مقرونين أو مقبدين، وقالت: لا نولّي حتى يولّي هذان البعيران! فلما أدركت بكر ذلك أمرت عليها كاهنها الأصم عمرو بن قيس فقال لهم: أنا زوركم، قاتلوا عني ولا تفروا حتى أفر! وانتصرت بكر. فتغنى الأعشى بانتصارها قائلاً:

نحن الذين هزمنا يوم صَبَحنا  
جيشَ الزُّورَيْنِ في جمع الأحاليف

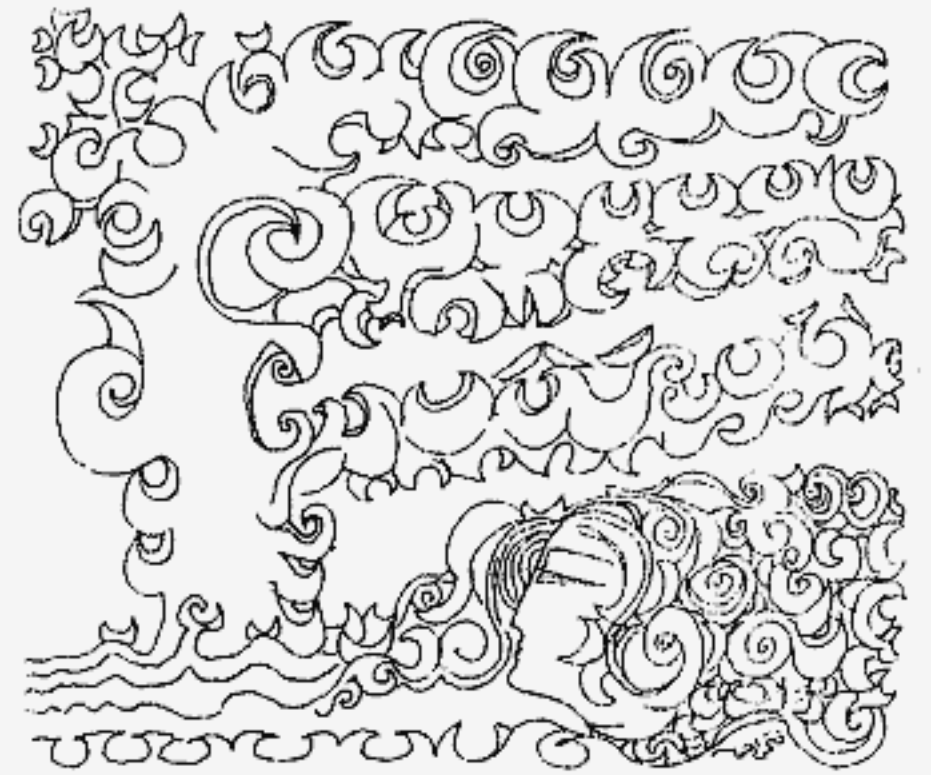
وارتجز شاعر إسلامي متقدم قيل هو الأغلب العجلي، أو يحيى بن منصور. فقال:

جاءوا بزورهم وجئنا بالأصم  
شيخ لنا كالليث من باقي إرم  
يضرب بالسيف إذا الرمح انقصم

وفي يوم السار ذكر مالك بن نويرة زوراً آخر، ولكن بغير الفعل «صبح» مستعاضاً عنه بالظرف «غدوة»:

ولو آتونا بالعراس غدوة  
نقود زويراً عاقدين النواصيا

وعلق أبو عبيدة على البيت بقوله «كانت بنو نهم إذا أرادوا القتال عمدوا إلى بعير فجعلوه وقالوا: لا نفر حتى يفر هذا»<sup>(٢٢)</sup>



وقد استعان دريد بن الصمة بمثل هذا الزور، يستدل به على الحد معاوية بن عمرو بن الشريد السلمي وقد مرّ زمن على يوم حوزة الأول الذي قتل فيه. ولأنه كان شريفاً نبيلاً فقد عده أخوه صخر ملكاً مثله. فلم يكن من بأس إذا أصبح - عند دريد - زوراً نصب على جبل تحيزه أغصان من شجرات طوطمية روى أنها كانت مأوى لآلهة أو شياطين<sup>(٢٣)</sup>

والزور عادة ما يكون جملاً صغيراً - هكذا قضت الشعائر الجاهلية - وقد لا يقتل إذا نفر أو تعثر بحمي مقدس. وبفضل إلى أن يُفحل كما افتحلت بكر أحد الزورين الخمينيين بعد أن قتلت الآخر. فيضرب الضراب المعداد. وحينئذ يتحول إلى «قيمة» أخرى يرعاها الكهنة السحرة أو الطواغيت. حيث لا يحمل عليه شيء وبسبب بالحام<sup>(٢٤)</sup>

على أن مونيقة «الزور» ليست كل شيء في أبيات دريد، فنحن إذا عدنا إلى قراءة البيت الأول الذي يتأدى فيه الشاعر صديقه «العظيم» ولا يسمع نداءه - وبمعنى هذا أنه مات - ندرك أنه يستشعر فداحة الرزء. لأن صديقه الإنسان تحول إلى مناط حمي مقدس. والوصول إلى هذا الحمي يقضي بشعائر أو برسوم لا سبيل إلى التهرب منها. وأين هو تحت التراب ملحوداً لا حول له ولا قوة منه حياً فحلاً فنيا يصعب قياده ويضرب الضراب الذي يدل على فروسيته؟ والمعروف أن فتوة المرم - في عرف الفارس الجاهلي كما يصفه كل من طرفة وامرؤ القيس في معلقتهما - تؤسسها قدرته على أسر المرأة في أي وقت وعلى أي نحو يريد.

ومها يكن من شيء، فنحن إذا فتننا أبيات دريد - على هذا النحو - نجد كل هذه العوالم والأبعاد، ولن نجابه برثاء بارد أو بتأيين قد بلغت النقاد بتشبيه مكرور أو كتابة معادة. ثم يطول بنا الحديث - بعد ذلك - لأنه يشير قضية الطعن وهي من أخطر قضايا الشعر العربي على الإطلاق. وإخال أن البت فيها يمكن أن ينم عن طريق الأخذ بالمعادل الفلكي، إذا صح أن نستخدم على ذلك. فقد زعمنا - فيما زعمنا - أن طرفة في معلقته حاول في ضوء الوحدة الكونية أو الوجودية أن يقدم ناقة السماء، تماماً كما حاول امرؤ القيس أن يقدم فرس النجوم في ثمانية عشر بيتاً من ثلاثة وأربعين هي كل قصيدته التي مطلعها<sup>(٢٥)</sup>:

أحار بن عمرو كاني بخير  
ويعدو على المراء ما ياتمر

إلا أن ذلك المعادل الفلكي قد لا يقع الدارسين، لأنه قائم على تخيل يوشك أن يكون محدوداً. وقد يختلف في الرؤية الواحدة لمجموعة من النجوم اثنان. وإذا كان هناك من يرى أن الفرس - رمز الشمس - موجود في مجموعة الجوزاء التي يشاهد «الجبار» فيها. فلماذا تبدو الشمس في الشعر غز الابقون واحد أو بقرون<sup>(٢٦)</sup>؟ ولماذا لا توجد بين النجوم إلا الناقة العنتريس التي يركبها واحد كعبيد بن الأبرص<sup>(٢٧)</sup>؟ وهذه فيما يقال ناقة خرافية كالعفرانة من النبايق الوحشية التي ضربت فيها فحول الجن: تماماً كالناقة المخرجوج التي ركبها امرؤ القيس<sup>(٢٨)</sup>.

من أجل ذلك - ولتنبع هذا التردد في التفسير - لا بد من التوجه الأسطوري نقطع به الطريق أمام المترددين. والذي لا شك فيه أن الظن



أَبْقَى لَعِينِ النَّاطِرِ الْمُتَوَسِّمِ  
كَأَنَّ فُتَاتَ الْعَيْنِ فِي كُلِّ مَتَرٍ  
تَزَلْنَ بِهِ حَبُّ الْفَنَاءِ لَمْ يُحْطَمِ  
فَلَمَّا وَرَدْنَ الْمَاءَ زُرْقًا جِامَهُ  
وَضَعْنَ عَصِيَّ الْحَاضِرِ الْمُتَحَيِّمِ

أفئظن أن هذه رحلة وراء الكلا حقا ، بعد إفطار منزل ؟ وفيه إذن زينة الظعن وأبهى الخلل والشاعر حزين يسمع الغناء ويشم العطور ؟ أهكذا يستقبل الخراب والفراق حتى لا يكون هناك إلا الذكرى الحزينة وبقايا الحياة المترتبة - كالنوى والأثافي - التي طالما أحبها وألفها ؟ ثم لماذا يخرج الموكب من الشرق إلى الغرب ، حيث الماء الكثير كما قال زهير وقال غيره ، وحيث يكون الورود مساء ؟

إن صَحَّ أن تلك رحلة واقع - وفيها ما فيها من إشارات إلى استمرار حياة يمثلها وجود العين والآرام وأطلاؤها حيث كان منزل الحبيبة - فكيف يكون صعبا أن تتصور امرأة جميلة تسافر عن حبيبها فرحة وهو في حزنه يتغنى بفرحها ؟ إلا أن يكون البديل : أن هذه رحلة الشمس نفسها يوميا منذ أن تبرز من خدرها إلى أن تغيب وراء الأفق في البحر العظيم . وما أكثر قصص الجاهليين عن الشمس الغاربة ، وعن رحلة الإنسان وراءها حيث تغيب في عين حبيبة ، ثم تخرج من الشرق من جديد !

ومن يدري ، فقد تكون الشمس - حبيبة الشاعر رمزا - مقلة ناقة كناقطة هذه الحبيبة . ومن قديم تصور الأساطير الشمس سفينة تسير في بحر ، وقد حرص الشاعر الجاهلي في كثير من الأحيان على تصوير الظعن بالخلايا ، أي السفن العظيمة ، بقول طرفة (١٠) :

كَأَنَّ حُدَجَ الْمَالِكِيَةِ غُدُوءَ  
خَلَايَا سَفِينٍ بِالنَّوَاصِفِ مِنْ دَدٍ

وقال امرؤ القيس (١١) :

فَشَبَّهْتُهُمْ فِي الْآلِ مَا تَكْشُوا  
حَدَائِقَ دَوْمٍ أَوْ سَفِينًا مُقِيرًا

وكامري القيس قال المثقب العبدى « يُشَبِّهَنَّ السَفِينِ وَهَنْ بَحْتٍ » في نونيته التي عرضنا لها ، وفيها أيضا « كَأَنَّ حَمُولَهْنَ عَلَى سَفِينٍ » (١٢) وأخيرا قال المرقش الأكبر (١٣)

لَمَنِ الظُّعْنُ بِالضُّحَى طَافِيَاتٍ  
شَبَّهَهَا الدَّوْمُ أَوْ خَلَايَا سَفِينٍ

وكختام لهذا البحث - وإن ظللنا في إطار المقدمة الطللية - نشير إلى الغزلة وجاذر امرؤ القيس ، وإلى غزلان المثقب العبدى التي تخلفت عن القطيع ، ثم إلى كل غزال يعرض له الشعراء الجاهليون ، فإذا نلاحظ ؟

في إطار المقدمة الطللية ووصف الناقة - مع ربطها بالبقرة أو الثور الوحشي أو الحمار الأبد أو الظليم أحيانا - إنما هو تقليد شعري له أصوله الميثولوجية ، وليس تعبيرا عن واقع يفترض أن الجاهليين كلهم عاشوا في خيام وأنفقوا أيامهم في الرحلة والقتص والحرب .

وفي ظني أن هذا التقليد يتحكم في النظرة الاستطيقية بوجه عام ، ويفترض أن الشاعر يجب أن يلتزم قواعد لها أصول طقوسية ودينية وما يشبه ذلك . وفي رحلة الظعن التي وصفها كل الشعراء تقريبا نترك الناقة دائما ، ولا يعنى الشاعر أن تكون غنميسا أو عفرناة أو عجلزة أو علفنداة أو حتى شذنية أو عجر فية أو معنقا ، وإنما يعنيه أن تكون بعبرا هادئا يعمل أجمل النساء وأكثرهن زينة وإشراقا ، ومن خلال الكلل الحمراء الموشاة والزرقم والأنماط ...

وفوق الخوايا غزلة وجاذر

تَضَمَّنَ مِنْ مَسْكٍ ذَكِيٍّ وَزَنْبِقٍ

كما يقول امرؤ القيس (١٤) ، وإذا ما وقع البصر عليهن من خلال منافذ الأستار الضيقة يلوح الذهب على ترائيل العاجية فيما يصف المثقب العبدى (١٥) :

كَغَزْلَانٍ حَمَلْتَنِ بِسَدَاتِ ضَالٍ  
تَسْنُوشِ السَّدَاتِيسَاتِ مِنَ السِّفْصُونِ  
ظَهَرْنَ بِكَلَّةٍ وَسَدَلْنِ زَقَا  
وَتَقْسِنَ الْوَصَاوِصَ لِلْعَبِيدِ  
وَمِنْ ذَهَبٍ يَلُوحُ عَلَى تَرَبِيبِ  
كُلُونِ الْعِجَاجِ لَيْسَ بِذِي غَصُونِ

هذا والموكب كله يتجه عادة من الشرق إلى الغرب ، وفوق جبال مختلفة وفي قلب وديان سحيقة - ربما لاح فيها بعض الحجيج - وذلك في غناء لا ينقطع حتى يخط عنم عيون الماء أو جيامه . ويلخص ذلك كله زهير بن أبي سلمى في معلقته التي يمدح فيها الحارث بن عوف وهرم بن سنان بطل السلام في حروب داحس والغبراء (١٦) :

تَبَصَّرَ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَانٍ  
تَحْمَلْنَ بِالْعَلَاءِ مِنْ فَوْقِ جُرُثَمٍ  
جَعَلْنَ الْقَنَانَ عَنْ يَمِينٍ وَحَزَنَهُ  
وَكَمَ بِالْقَنَانَ مِنْ مُحِلٍّ وَمُحَرِّمٍ  
عَلَوْنَ بِأَنْمَاطٍ عِتَاقٍ وَكَلَّةٍ  
وَرَادٍ ، حَوَاشِيَا مَشَاكِهِ الدَّمِ  
وَرَدَّكُنَّ فِي السُّوْبَانِ يَلْعُونُ مَتَهُ  
عَلَيْهِنَّ دَلُّ النَّاعِمِ الْمُتَنَمِّ  
بَكْرُونَ بُكُورًا وَاسْتَحَرْنَ بِسُحْرَةٍ  
فَهْنٌ وَوَادِي الرُّسِّ كَالِيدٍ لِلْفَمِ  
وَفِينٌ مَلْهُيٌّ لِلصَّدِيقِ وَمَنْظَرٌ .

وأما غزالان الرمل عند امرئ القيس - وقد جعلن دُمى أو تماثيل - فتعنى الآرام ، والرّم منها ذكر في الشعر جيداً جميلاً عند أغلب الشعراء فقالوا « مثل الرّم » أو « جيد كمجيد الرّم » ، في حين أثر الحادرة أن يقول وكأنه أطال النظر إلى غزاله الموجود على الأرض وغزال السماء فلم يجد أبهى ولا أنصع من الجيد اللامع الطويل (١٧) :

وَتَصَدَّقَتْ حَقِّي اسْتَبْتَك بَوَاضِحٍ  
صَلَّتْ كَمَتَصِبِ الْغَزَالِ الْأَتْلَعِ

وبالطريقة نفسها قال علباء بن أرقم في امرأة أحبها (١٨) :

فِيَوْمًا تَوَافَيْنَا بِوَجْهِ مَقْسَمٍ  
كَأَنَّ ظِيْمَةَ تَعْطُو إِلَى نَاضِرِ السَّلَمِ

وإن اختلف العطاءان ؛ فبينما يقف الحادرة عند طوطمية الغزال - وقد اقترنت بها صفة صَلَّتْ دائماً - يلح علباء على تشبيهه نطى لا ننكر أن أساسه قداسة الغزال التي جعلت قبيلته التي تنسب إليه تجعله دمية أو تماثلاً بوضعه مع دمي النساء أو بدلاً منها في المحاريب . وكان إذا مات حتف أنفه - لأنه لا يصادر ولا يذبح قط ولاسياً في الشعر - كَفَنَ وورى جثمانه التراب . وقد بكاه بنو الحارث سبعة أيام ، هكذا تقضى الطقوس . ولما كشف عبد المطلب عن تماثيل من الذهب لغزالين في الحرم وهو بعيد حفر زمزم ، سرق أحدهما بنو الحارث فأنشده حسان بن ثابت (١٩) :

يَا سَالِبَ الْبَيْتِ ذِي الْأَرْكَانِ حَلِيَّتَهُ  
أَذُ الْغَزَالِ قَلَنْ يُخْفَى لِمَسْتَلِبِ  
سَائِلُ بْنُ الْحَارِثِ الْمُزْرَى لِمَعْشَرِهِ  
أَيْنَ الْغَزَالُ عَلَيْهِ اللَّزُّ مِنْ ذَهَبِ

تلك الشواهد جميعاً - ومثلها كثير لا نستطيع حصره - تفقنا عند شيئين مختلفين : أولهما اعتدال نبرة الشاعر وهو ينظر إلى المرأة الغزال أو المرأة الشمس في التشبيب الذي تتضمنه مقدمة القصيدة الجاهلية . وفي هذه الحال لا بد من تقدير « البعد » الأسطوري ، واستحضار الطوطم بكل ما يقدمه من إشارات ورموز . ويبدو لنا أن ما يريد الشاعر - في هذا الإطار الديني ، وهو ديني حقيقة - ليس إلا تقديم صلوات في محراب الإلهة أو اللات ؛ فمنها الحياة ومنها البقاء ، ومنها كل نعم الوجود .

وأما الشئ الثاني فتفريع على الأول بعد أن تفتت الطوطم في مجموعة من الصور المجازية تشكل نفسها بمقدار ما استوعبه الشاعر من ثقافة بيئته ، وتقوم استاظيقياً بمقدار ما يعطى أسلوبها من إيجاعات قد لا يقدر على استعطائها التفكير المنطقي . فيكون ثدى المرأة كأنف الغزال وتكون لثتها مسودة كلثته حتى لتصبغها بالإمد ، كما تكون حانية رقيقة مثله ، وإذا غشيا الشاعر - كما فعل المنخل البشكري - تنفست « كنفس الظبي البهيم » . أي أن الرغبة الجنسية هي التي تفرز هذه الصور ، ويكون من الصعب معالجتها أسطورياً إلا إذا انجمنها نحو العزى نجمة الصباح أو النجم الثاقب .

قطبان يجتمعان في الشعر الجاهلي مع الغزال أو الظبي وابنة عمه المهابة على مستوى رفيع من الجلال والسمو والرقّة والخصوبة . وهذان القطبان هما الشمس والمرأة ، حتى لنعجز في كثير من الأحيان عن الفصل بينهما أو رؤية أحدهما دون الآخر ، ولاسياً في مقدمة القصيدة . وقد قدمنا أن الشمس كانت معبودة ، وهي اللات التي تستبدل بشايبا الجميلات « ثانياً كالبَرْدِ النَّاصِعِ » كما يقول طرفة ، أو على الأقل تمنحها شعاعاً « في الغيم سطع » كما يقول سويد بن أبي كاهل ، وهذه الحبيبة نفسها (٢٠) :

نَمَحَ الْمَرَاةَ وَجْهًا وَاضِحًا  
مِثْلَ قَرْنِ الشَّمْسِ فِي الصُّحُورِ ارْتَفَعِ  
وَقَرُونَا سَابِغًا أَطْرَافُهَا  
غَلَّتْهَا رِيحُ مَسَكٍ ذِي قَنَعِ

لكن القرن هنا - وهو مجاز - للغزال في الأصل ولكن يقال للشمس غزالة في اللغة ، وكلاهما يوضع مع دمية المرأة الجميلة في محاريب الأقبال ، يقول امرؤ القيس (٢١) :

وَقَدْ عَلِمْتَ سَلْمَى وَإِنْ كَانَ بَعْلُهَا  
بِأَنْ الْفَتَى يَهْدَى وَلَيْسَ بِفَعَالٍ  
وَمَاذَا عَلَيْهِ أَنْ ذَكَرْتُ أَوَانِسًا  
كَغَزَالِ رَمْلِ فِي مَحَارِبِ أَقْبَالِ

ويقول الأعشى (٢٢)

كَلِمَةٍ صَوَّرَ مُحَرَّابُهَا  
بِمَذْهَبِ فِي مَرْمَرٍ مَائِرِ





العزى - كما قدمنا - هى ربة الجنس والإخصاب ، وقد اهتمت قريش بنماتها وذبحت عنده ، وقدم لها المنذر قربانا من بعض الراهبات . وكانت العانس من النساء إذا عسر عليها خاطب النكاح نثرت جانبا من شعرها وكحلت إحدى عينيها ، وظلت تحجل قبيل بروز العزى فى الأفق وهى تقول : أبغى النكاح قبل الصباح (٥٠) !

فى هذا النوع من التشكيل الشهوى الذى أبرزه المنخل البشكرى ، وكذلك امرؤ القيس بصفة خاصة - مع أنه فى بروى عن زوجه أم جندب أنه كان ثقبيل لصُدرة خفيف المعجزة سريع المراقبة بطى الإفاقة (٥١) - انحياز واضح إلى أسباب العزى تتضاءل فيه أسطورة الشمس إلى أبعد مدى .

• • •

## • هوامش

وبعد ، فقد قيل فما قيل إن العزى هى نفسها عشتار البابلية . ومن أسماء هذه النجمة الزهرة ، ونعمة - والنخلة شجرتها المقدسة - وبعلى ، وأحيانا اللات ، وفى الجنوب عثر . وكل ما يروى من أساطير عنها لا يخرج عن تلك الدائرة التى حددناها . بل ربما كان فى رمزها الآخر - غير الغزال - وهو الامام ، ما يؤكد الدور الجنسى وحده . حتى لنجد من بقايا المعابد القديمة - وعند العبريين بخاصة - كواهن الحمام يقدس النار ، لأنها صفة من صفات العزى إن لم تكن هى النار نفسها . إذن ما أصعب التأويل هنا ، وما أشق ! لكننا لا نياس ، إذ لا يزال فى التفسير الأسطورى للأدب - وللشعر بخاصة - جوانب كثيرة لم يكشف عنها بعد وما قدمه الرواد فيه شعراء ونقاداً وأنثروبولوجيين يوحى بأن للأسطورة اليوم دوراً قد يقلب أنواع التقويم الأدبى رأساً على عقب .

- (١) راجع كتاب الأصنام ٨ - ١٠ بتحقيق أحمد زكى باشا . ط دار الكتب المصرية سنة ١٩٦٥ وديوان النافذة ٥٤ - ٨٨ - ١٦٥ . تونس ١٩٧٥ والمفضليات ٥٩ - ٣١١ - ٦١٠ - ٦١١ - ٧٣٥ - ٧٧٦ بتحقيق شارلز ليال . ط . أوكسفورد ١٩٢١ .
- (٢) نفاض جرير والفرزدق ٧٦ - والمأكلة - الرسالة .
- (٣) نفسه ٢٢٠
- (٤) المفضليات ٣٢
- (٥) البيت هو :  
ما أَرَانَا نَقُولُ إِلَّا مَعَارًا      أَوْ مَعَادًا مِنْ قَوْلِنَا مَكْرُورًا  
ديوان الطفيل الغنوى ٨٢ ط . دار الكتاب الجديد ( بتحقيق محمد عبد القادر أحمد )  
وشرح القصائد العشر للخطيب التبريزى ٢٠٧ ط صبيح ١٩٦٤ .
- (٦) المفضليات ٧٨٤
- (٧) القتب : ولد النافذة - الداحص : الزائف والساقط . أو الذى يدفع رجله عند الترع -  
الشكة : السلاح . تقول رجل شاكى السلاح أى شاكى بمعنى أن سلاحه ذو شوكة  
راجع على سبيل المثال قول جرير بن عرقاء أخى بنى عجل : هجر الأخطل :  
ويوم الحو قد علمت معذ      حصداكم كما خُصدت نمود  
وقول محرز بن المكمر الضبى يرد على رشيد بن زميض العزى :  
فريقان منهم من أفى الحر دونه      ومود كما أودت نمود ونوع  
وعند جرير إلى القالب نفسه . فقال :  
وشبت نفسك أشقى نمود      فقالوا ضللت ولم يهتد  
وقليلاً ما جاوز الفرزدق هذا الشعب القديم . فإذا فعل وقف عند عاد لما فقال :  
وكان لهم يومان كانا عليهم      كأنهم عاد بالحوس الأشائم  
يقصد يوم ذى حجب ويوم الوندات - راجع نفاض جرير والفرزدق ٣٧٥ - ٤٦١ - ٩٧٨ - ٧٩٩ - ١٠٢٢
- (٨) راجع فى ديوانه «إدارية بالعلياء فالسند ٨٢ - ٨٤
- (٩) راجع المفضليات ٧٧٩ - ٧٧٦ فهو يقول :  
وأنت امرؤ أفضت إليك أمانتى      وقيلك ربى - فضعت - ديوب  
وفى يوم التفراوات مجازيت هوازن يربها زهير - الكاهن المنجبر - فلقته خالد بن جعفر  
وأشد :  
وقللت رثهم زهيراً بعدما      جدد الأنوف وأكبر الأوتار  
وجعلت مهر بناتهم وديانهم      عسل للملوك هجاناً وبكاراً
- (١٠) راجع المفضليات ٧٧٩ فهو يقول :  
وأنت امرؤ أفضت إليك أمانتى      وقيلك ربى - فضعت - ديوب  
وفى يوم التفراوات مجازيت هوازن يربها زهير - الكاهن المنجبر - فلقته خالد بن جعفر  
وأشد :  
وقللت رثهم زهيراً بعدما      جدد الأنوف وأكبر الأوتار  
وجعلت مهر بناتهم وديانهم      عسل للملوك هجاناً وبكاراً
- (١١) المفضليات ٧٨١
- (١٢) الخيران ٢ : ٢٠ ط . القاهرة ١٩٣٨
- (١٣) راجع على سبيل المثال الأصمعيات ٣٠ والنفاض ٢٢٠
- (١٤) جواد على فى المفضل فى تاريخ العرب قبل الإسلام ٦ : ١٧٤ وراجع أيضاً أورت و  
كتابه «ديانة التعلم» وفيه أن هبل قريش هو نفسه هبل العبريين وعليه تسمى أوس  
البلع وعبد اليل .
- (١٥) يجب أن أذكر هنا أن إشارة علقمة السابقة إلى البقرة التى يطاردها الصياد وكلاهما -  
تعنى أنه كان ينظر إلى المقابل الموجود بين مجموعة النجوم - الحبار وكلاهما - ويدل على  
ذلك أنه قرن المشهد السماوى بذكر الفرقدن النجمين اللذين يهديانه وهو فوق ناقته !
- (١٦) الصافات ١٢٥ (مكية)
- (١٧) المفضليات ٦٠١
- (١٨) الموشح للمزبانى ١٣
- (١٩) المفضليات ٦٢٧
- (٢٠) (٢٠)
- (٢١) ديوان امرؤ القيس ٨٣ ط . دار المعارف ١٩٦٩ . الأغاني ٢٠ : ٣٠٧
- (٢٢) راجع النفاض ٨٩ - ٣٣٧

- (٢٣) كتاب شرح أشعار الخليلين ٣ : ١٠٧٢ - ١٠٧٣ بتحقيق عبد الستار فراج ومحمود محمد شاكر . ط . دار العروبة سنة ١٩٦٥ .
- (٢٤) النحل ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، وما يذكر أن امرأ القيس وصف فرسه مفصلاً في ثمان عشرة بيتاً (ديوانه ١٦٣ - ١٦٧)
- (٢٥) أصبحت الحية في التفكير العربي القديم من سلاقة الجن ، وقد عيف منها . وحاول أكثر من واحد عقد صلح معها ، وفي أيام ، عائل ، وهـ البدان ، وهـ داحس والغبراء ، ظهرت بأدوار مختلفة أحدها شجاع البطن . وبعضها إذا قتل خالف قاتله الجن أن يأخذوا بفكره فيأخذون رؤيته ويغترونها على رأسه قالين : رؤيته راث ثارته وفي ذلك يقول الشاعر :
- طرحنا عليه الروث والزجر صادق  
فراث علينا لاره والطرائل
- راجع بلوغ الأرب للألمسى ٢ : ٣٥٨
- (٢٦) هي التي جعلت ضمن القصائد العشر التي شرحها التبريزي . وأولها :  
يا دار مية بالعلاء فالسد  
أفوت وطال عليها سالف الأمد .
- (٢٧) انظر تاريخ الأمم والملوك ٢ : ١٨٧ . واللسان مادة قرش . واشتقاق ابن حريز ١٨ .
- (٢٨) الأغاني ٢ : ٢٨ .
- (٢٩) قرر ذلك أعوه صخر . وكان قد ناز له في يوم حوزة الثاني وارتجز قائلاً :  
إني قسيت هشام بن حمريلة  
إذا الملوك حولته مغيريلة  
أي مقولة وقد انتضخت !
- (٣٠) نقائص جرير والفرزدق ٢٥٨ ، ٢٥٩ . وكامل ابن الأثير ١ : ٣٦٨ . ولسان العرب مادة زور .
- (٣١) راجع ابن الكلبي في الأصنام ٢٥ فهو يرى أن القرى كانت تنقل في ثلاث سميرات بطن نخلة . ولا قطع خالد بن الوليد تلك السميرات كشف عن شيطانة سوداء .
- (٣٢) القرآن الكريم بتفسير الجلالين ١٦٥ وبلوغ الأرب ٣ : ٣٦
- والطواغيت هنا هم أصحاب الجيت . أي سحر قبط مصر (لاحظ العلاقة بين الجيت والقبط) وقد صار من الضروري بعد ظهور الإسلام أن يندد القرآن الكريم بجزعياتهم « ألم تر إلى الذين أتوا نصيباً من الكتاب يؤمنون بالجيت والطاغوت » .
- (٣٣) راجع ديوانه ١٥٤
- وما تذكره أن عبيد بن الأبرص جميل ناقة ، ضامراً بعد بُدنها كالحلال ، فساوى بينها وبين الملوك الذين جُبلوا أهله في الشعر - ديوان زهير ٦٥ . وديوان الأعشى ٢٦ .
- (٣٤) ديوان الأعشى ٣٦ ، ١٠٥ . وديوان زهير ٤٧ .
- (٣٥) مروج الذهب ١ : ٣١٩
- (٣٦) ديوانه ٤٥
- (٣٧) ديوانه ١٦٨
- والحوايا : مراكب النساء جمع حوية - غزلة : جاذر . أولاد البقر
- (٣٨) المفضليات ٥٧٨
- وعذلق : تخلف عن صواحبه ليقيم على أولادهن فهن أرق ما يكون - الرقم : من أكسية اليمن حمر توضع فوق الخواذج - الوصاوص : تقرب في السر باتساع العين كتقرب البراقع .
- (٣٩) شرح القصائد العشر ٢٠٧
- جرثم : موضع - الفنان : جبل لبي أسد - أنماط : جمع نط وهو ما يسط - الكلة : السر - وزاد : جمع ورد وهو الأجر - السويان : الأرض المرتفعة - التوريك : ركوب أوزك الدواب - الملهي : اللهو - التوسم : الترس - العهن : الصوف المصبوغ - الفنا : عنب التعلب - الزوق : شدة الصفاء - حمام : جمع حم وهو مجتمع الماء في الحوض وغيره - التخمج : ابتناء الحيمة .
- (٤٠) شرح القصائد العشر ١٣٥
- الحودج : جمع حذج وهو الحودج - التواصف : ما اتبع من الوادي - جمع ناصلة - ود : اسم موضع .
- (٤١) ديوان ٥٧
- تكشوا : أسرعوا . والدوم يطول باليمن ويرتفع إلى السماء .
- (٤٢) المفضليات ٥٧٦
- (٤٣) المفضليات ٤٦٧
- (٤٤) المفضليات ٣٨٣ . فتح : كثرة
- (٤٥) ديوانه ٣٤
- (٤٦) ديوانه ١٣٩
- (٤٧) المفضليات ٥٢
- (٤٨) الأصميات ١٧٨
- (٤٩) سيرة ابن هشام ١ : ٥٠ . شرح ديوان حسان بن ثابت ٥٠ بتحقيق عبد الرحمن البرقوقي :
- (٥٠) بلوغ الأرب ٣ : ٢٥٣
- (٥١) ديوانه ٤٠



# التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي

□ إبراهيم عبد الرحمن

ينبغي أن اعترف منذ البداية أن هذه المحاولة المقترحة لقراءة الشعر الجاهلي في ضوء المنهج الأسطوري ليست سوى خطوة على طريق الدراسات الخصبة التي ظفر بها هذا الشعر على أيدي القدامى والمحدثين من النقاد ، وهي دراسات تنوعت مناهجها ، واختلفت نتائجها ، ومن ثم فإن عملي في هذه القراءة الجديدة يتلخص في تجميع أفكارها والربط بين عناصرها المختلفة ، وفي عبارة مختصرة ، إعادة تركيب هذه العناصر وتأليفها بضم ما تفرق منها لتخلق منها ما يصح أن يسمى « منهجا جديدا » لدراسة الشعر الجاهلي ، بفك مغاليقه ويكشف عن كنوزه التي ظلت خافية على الدارسين القدامى ، كما لا تزال خافية على الدارسين المحدثين ، على الرغم من تنوع مناهجهم واتساع ثقافتهم .

والإبداع في الشعر الجاهلي ، على الرغم من هذه الخطية الشكلية والموضوعية الغالبة على قصائده على اختلاف الشعراء والمناسبات ، والمتمثلة في تكرار الأغراض والصور والمعاني ، كما نعيننا على الفصل في هذه القضية القديمة الحديثة ، قضية توثيق الشعر الجاهلي ، على نحو ما سوف نرى !

ولكن كيف يتسنى لنا حل هذه المعضلة اللغوية حلا يرضى ويربح ويفتح مغاليق الشعر الجاهلي ؟ هذا سؤال لا سيبل إلى الإجابة الصحيحة عنه ؛ فقد تخلفت المباحث اللغوية قديما وحديثا في اللغة العربية تحالفا واضحا باستثناء قليل من الدراسات الجادة التي لم ياتمت إليها الدارسون - فدراسات القدماء ظلت معنية بناحية شكلية بعميقها ، هي تثبيت هذا الشكل اللغوي الذي يشخصه الشعر الجاهلي ، وفرضه على الأجيال التالية ، في نواحيه المختلفة الصرفية والنحوية والأسلوبية والدلالية أيضا . وهم في الحقيقة معذورون في ذلك ، فقد كانوا مشغولين بقضية الصحة اللغوية لغاية دينية هي المحافظة على لغة القرآن بتقنياتها ، والسعي إلى تفسير معانيه تفسيراً صحيحاً بمقارنة لغته بلغة الشعر الجاهلي . لدرجة أكسبت هذا النتاج الوثني قداسة دينية غريبة ، على الرغم من حملة الإسلام العنيفة على شعرائه ورفضه لقبهم الاجتماعي

ومادام الفن الشعري في المقام الأول ، بناء لغويا تخلق فيه اللغة خلقا جديدا ، وترد إلى منابعها أو تخلق لها هذه المنابع خلقا جديدا ، فإن دراسة لغة الشعر الجاهلي بغية حل مشكلاتها ، ينبغي أن تكون مطلبا أساسيا في أية محاولة تبذل لقراءته قراءة جديدة . ولعل أخطر هذه المشكلات اللغوية وأولها بالنظر هو تحديد مدلولات الألفاظ اللغوية بعمامة والشعرية بخاصة ، تحديدا تاريخيا دقيقا . وفي عبارة أخرى إن دراسة الحضارة العربية والإسلامية ما بين الجاهلية والعصور الإسلامية القديمة ، في جانبها الأدبي والفكري ، تحتاج إلى مثل هذا « المعجم اللغوي التاريخي » الذي نستطيع عن طريقه أن نحدد مدلولات الألفاظ تحديدا دقيقا يكشف عن مفهوماتها ومعانيها وتطور هذه المفهومات ، وبذلك نستطيع أن نضع أيدينا على طبيعة الفكر العربي في صورته الصحيحة . وإذا ما قدر لنا أن نتغلب ، بطريق أو بآخر ، على هذه المعضلة اللغوية ، أمكننا أن ندلف من هذا الباب اللغوي إلى حل مشكلات الشعر الجاهلي الأخرى ، من تفسير الصورة الشعرية بالكشف عن أصولها « الميثولوجية والشعبية » القديمة ، وفهم مغزى هذه التركيبة الموضوعية الغريبة المعروفة بالأغراض الشعرية ، التي تتألف منها القصيدة وتفسيرها والكشف عن رموزها المختلفة . وحل هذه المعضلة اللغوية يمكن أن يهدينا ، بالإضافة إلى هذا كله ، إلى الكشف عن منابع الفن

بالجزئيات يستنبط من علمه بالكلية، ولا يستقرا من الجزئيات . فعلم الله سابق على الجزئيات والا كان عليه متغيرا حادثا . ومن هنا أتى - ولعهم أيضا بالمنطق الذي هو علم الشامل ، وبالميتافيزيقا التي تتناول الأمور الكلية ، وبالفلسفة والحكمة بوجه عام . وقد بلغ بهم الولع بالتصورات الى حد أنهم تصوروها في الخارج موجودة بالفعل ، وليست مجرد مقولات في الذهن أو مثل في العقل مما دعا الفقهاء الى اتهام الفلاسفة بالتعدد والشرك .

وأحيانا يظهر هذا التصور الشامل في ادراك الفلاسفة لحركة التاريخ وتطور المذاهب الفلسفية في الحضارة اليونانية . فسقراط ركز على الانسان والفضائل الانسانية ، وأفلاطون اهتم بعالم المثل والالهيات ، وأرسطو عكف على عالم الواقع والطبيعيات . فكل فيلسوف يكمل ماتركه الآخر ناقصا ، ويذكره بما نسيه حتى تكتمل الصورة الكلية للحكمة . فلا فرق - اذن بين سقراط وأفلاطون وأرسطو . فالثلاثة الكبار يحكمهم جدل التاريخ وذلك راجع الى أن التصور الشامل للكون والحياة ، وهو وضع الانسان بين عالمين ، هو الذي جعل العقل الاسلامي قادرا على ادراك الفروق بين المذاهب ثم الجمع بينهما في وحدة واحدة (٤) . وقد بلغ حد الرغبة في رسم هذا التصور الشامل الى أخذ الأقوال دون ما مراعاة لنسبتها الى قائلها أو نسبتها الى غير أصحابها أو معرفة صحتها من انتحالها من أجل وضع التصور الشامل للكون ، كما هو واضح في « أوثولوجيا أرسطاطاليس » ونسبة تاسوعات افلوطين لأرسطو . فأرسطو ذلك الحكيم لا يمكن ان ينسب الالهيات الاشراقية والتأمل الاخرى ، وكما هو واضح أيضا في استعمال كثير من المنحول . فأرسطو ذلك الحكيم لا يمكن الا ان يترك يكتب وصية الى الاسكندر ، ولا يمكن الا ان يترك وصية فلسفية في كتاب « التفاحة » (١٥) .

#### ٨ - العقل والايمان :

وحد تراثنا الفلسفي بين العقل والايمان أو بين الفلسفة والدين أو بين الحكمة والشرعية . لم يكن الهدف من ذلك تحقيق مطلب خارجي ، وهو التوفيق بينهما من أجل بيان اتفاق الدين الاسلامي مع الفلسفة اليونانية ، هدف اخوان الصفا ، بل كان الهدف تحقيق مطلب داخلي ، وهو تأسيس الايمان على العقل ، واقامة الدين على الفلسفة ، وارتكاز الشريعة على الحكمة . أعطى تراثنا الفلسفي نموذجا للعلاقة بينهما ، وهو

نموذج التوحيد التام . فلا شيء في الايمان لا يقوم على العقل ، ولا شيء في العقل يناقض الايمان . فاذا ما حدث تناقض بينهما في ذهن الفيلسوف فانه يكون تناقضا ظاهريا محضا يسهل الخلاص منه بتأويل الايمان حتى يتفق مع العقل . فالعقل أساس الايمان ، والفلسفة مقياس الدين ، والحكمة معيار الشريعة . ليس الاتفاق في الغاية فقط وهي الحقيقة بل في الوسيلة أيضا وهي العقل لأن الحق لا يضاد الحق بل يوافقه ويشهد له على ما يقول ابن رشد ، وأن الفلسفة هي الاخت الرضيعة للشرعية ، فهما متحابتان بالطبع ، متفقتان بالجواهر والغريزة على ما يقول ابن سينا .

ان الفرق الوحيد بين النبي والفيلسوف مثلا عند ابن سينا هو أن النبي يتخيل الحقائق في حين أن الفيلسوف يتصورها ، تعتمد المخيلة على الصور المتوسطة للايحاء والتأثير على النفوس في حين يدرك العقل الحقائق مباشرة مجردة عن أية غاية نفعية . واذا كان النبي يأمر الناس باتشرائع فإن الفيلسوف يدرك الخير بطبيعته ويفعله من تلقاء نفسه دون ما حاجة الى شرائع تكون واسطة له . واذا كان النبي يخاطب العامة فإن الفيلسوف يخاطب الخاصة (١٧) . وقد أوحى ذلك الى البعض بأن تراثنا الفلسفي قد وضع الفيلسوف في مرتبة أعلى من مرتبة النبي . والحقيقة أن العلاقة بينهما ليست علاقة أدنى بأعلى بل هي علاقة خلف بامام . اذ أن تقدم المجتمعات البشرية مرهون بتطورها من الدين الى الفلسفة وتحويل الايمان الى عقل حتى تصل الانسانية الى طور الكمال ، وينشأ المجتمع العقلاني المستنير (١٨) .

والغريب أن هذا الموقف الذي أخذه تراثنا الفلسفي هو الذي نقل الى الغرب فنشأ أنصار الفلسفة الاسلامية في الفكر المسيحي ، ونشأ انصار العقلي فيه داعيا الى التوحيد بين العقل والايمان كما فعل المسلمون . وانتهى الأمر بالمفكرين المسيحيين أنصار ابن رشد اللاتين بعد اكتشاف التناقض الجوهرى بين العقل والايمان في المسيحية الى ايثار العقل على الايمان فنشأ ما يسمى بالتيارات الاحادية ، وهي في حقيقة الأمر الاتجاهات العقلية ، امتدادا للفلسفة الاسلامية التي تؤثر التوحيد على التثليث ، وتفضل التنزيه على التشبيه . خرج الرشديون اللاتين يساهمون في وضع تراث عقلاني علمي جديد ، ويبدؤون عصرا جديدا هو عصر النهضة الأوربية طبقا للدرس الذي استفادوه من « حى بن يقظان » لابن سينا وابن طفيل عندما أعلنوا بداية الدين



المتأخرة ، وتدور حول عبادة موحدة بعينها هي عبادة الإله «ذسموى» أو ذو سموى ، أى صاحب السماء ، بمعنى إله السماء . وقد ظهرت هذه العبادة فى اليمن بعد دخول اليهودية والمسيحية إليها مما يربط بين ظهورها وبين هاتين الديانتين ، على الرغم من أن مفهوم التوحيد فيها لا يطابق تماما مفهومه فى أى من هاتين الديانتين السماويتين<sup>(١)</sup> . وفى القرآن الكريم من الآيات ما يؤكد هذا الاتجاه التوحيدي من مثل قوله تعالى : «ولئن سألتهم من خلق السموات والأرض وسخر الشمس والقمر ليقولن : الله ، فأتى يؤفكون»<sup>(٢)</sup> ، وقوله تعالى : «ولئن سألتهم من نزل من السماء ماء فأحيا به الأرض بعد موتها ، ليقولن الله»<sup>(٣)</sup> .

وقد اتخذت عبادات الجاهليين فى هذا الطور شكلا بعينه ، هو نفس الشكل الذى نجده فى ديانات الشعوب الأخرى المجاورة ، وهذا الشكل الدينى هو المعروف بـ «عبادة الكواكب» التى تتألف من ثلاث سماوى هو القمر والشمس والزهرة . ويؤلف هذا الثلاث الإلهى عائلة صغيرة ، يلعب فيها القمر غالبا ، دور الأب ، والشمس دور الأم ، والزهرة دور الابن أحيانا والابنة أحيانا أخرى ، على رأى بعض الروايات<sup>(٤)</sup> .

١ - وكان لمكانة القمر فى هذه الديانة بوصفه الإله الأب أو الإله الأكبر أثرها فى تعظيم الجاهليين له واكتسابه مكانة دينية عالية بينهم - وقد تجلت هذه المكانة فى أشكال مختلفة ، منها أنهم تحاشوا ذكر القمر باسمه فى أكثر النصوص الدينية الجنوبية بصفة خاصة ، حيث يكتفون بالإشادة بصفاته العديدة التى كانوا يكون بها عنه - كما اتخذوا لها عديدا من الأصنام التى تعبدوا لها<sup>(٥)</sup> . ويظهر من هذه النصوص التى وصلت إلينا ، أن عبادة القمر قد انبثقت من أسطورة واحدة كانت معروفة فى المناطق المختلفة ، فقد تشابهت الصور التى ترمز إليه فى هذه الكتابات ، سواء الشمالية أو الجنوبية ، مما يدل على نشأة هذه العبادة من أصل واحد .

٢ - وعبادة الشمس من العبادات القديمة ، فهى أول الأجرام السماوية التى لفتت أنظار البشر إليها لتأثيرها المادى على حياة الإنسان والحيوان والنبات ، فآلهوها وعبدوها وشيدوا لها المعابد وقدموا إليها القرابين . وفى أخبار الجاهليين وأشعارهم ما يؤكد عبادتهم لها ، وهى عبادة تعود ، فيما ترجع هذه الأخبار ، إلى مرحلة بعينها من تاريخهم ، كانوا يستقرون فيها بالأراضى الخصبة المنتشرة فى أطراف الجزيرة ووسطها ، حيث يكثر سقوط المطر ، وتوجد الواحات التى يؤمها البدو انتجاعا للماء والكلأ ، أو وفاء بالندور الدينية . وقد عرفت الشمس بين عبادها فى هذه الأماكن باسم الإله «بعل» أى إله الأرض الخصبة ، كما عرفت باسم «ذو الشرى» بمعنى الإله المنير ، وهما : أى «بعل وذو الشرى» ، صنوان مشهوران عند الجاهليين .

وتدلنا الصفات التى كانوا يسبقونها على الشمس ، والتى كانوا يكون بها عنها ، كما تدلنا أسماء الأصنام التى اتخذوها لعبادتها ، على أنها كانت لدى عبادها من الجاهليين وغيرهم ، إلهة للخير والخصب ، ومصدرا للعدل والقانون ، ونقمة على الظالمين والجحرمين<sup>(٦)</sup> ، فقد

كتابات المؤرخين العرب عرضة للشك بسبب ما أصاب أخبار الجاهليين عموما من تحريف فى العصور الإسلامية المختلفة - ومن ثم فنحن مضطرون إلى أن نولى وجوها شطر النقوش العربية القديمة التى ظفرت بعناية الدارسين الأوروبيين منذ القرن التاسع عشر أو قبله بقليل . ونستطيع دون الدخول فى تفاصيل معقدة أن نضم الإشارات الدينية القليلة والأخبار المقتضبة التى جاءت فى هذه النقوش بعضها إلى بعض لنلاحظ فى حياة الجاهليين الدينية أشكالا متناقضة من العبادات ، وهى أشكال كانت ، فيما نعتقد ، ثمرة مراحل مختلفة من العقائد الدينية ، اختلطت بمؤثرات خارجية من ديانات الشرق القديم<sup>(٧)</sup> . ونستطيع أن نصنف هذا التاريخ الدينى فى مرحلتين متتاليتين : الأولى مرحلة الشرك ، أو مرحلة «عبادة الظواهر والكائنات» ، والثانية مرحلة التجريد ، أو الاتجاه إلى التوحيد . وقد رمز الجاهليون فى هاتين المرحلتين عن آلهتهم بالأوثان التى تعددت واختلفت من قبيلة إلى أخرى . ومن منطقة إلى منطقة غيرها ، سواء فى مرحلة الشرك أو مرحلة «التجريد» ، مما كان سببا فى أن تعرف هذه العبادة بالرغم من اختلاف مفهومها وتطورها من مرحلة إلى أخرى «بعبادة الأوثان» !

وقد أكثر القرآن الكريم والحديث النبوى الشريف من ذكر هذه العبادة ، كما ألمحت فى الإشارة إليها أخبار المفسرين واللغويين إلحاحا شديدا بحمل من ليست له معرفة واسعة وعميقة بتاريخ الجاهلية على الاعتقاد بأن الوثنية ، كانت ديانة الجاهلية الوحيدة . والذى يهنا إيضاحه أن «عبادة الأوثان» تلك قد انتقلت إلى العرب من الأمم المجاورة ، وأنها قد تطورت كما قلنا لتصل فى نهاية العصر الجاهلى أو مايعرف بالجاهلية المتأخرة ، إلى صورة أقرب ما تكون إلى «التوحيد» فى صورته التى جاءت فى الديانات السماوية . مما يؤكد لنا تأثر الجاهليين فى عباداتهم ، وفى أطوارها المختلفة ، بديانات الأمم الأخرى المجاورة ، سواء أكانت هذه الديانات وثنية مشركة أو سماوية موحدة على نحو ما سوف نرى .

وليس هناك من شك فى أن الميل إلى «التوحيد» قد أخذ يغزو العقلية العربية فى أواخر العصر الجاهلى ، أى فى تلك الفترة التى سبقت ظهور الإسلام ، مما كان فى حقيقته إرهادا بظهور الإسلام وتمهيدا لقبلة . ونعتمد فى تأكيد هذه الحقيقة على أمرين لما أهميتهما فيما نحن بصددده : الأمر الأول أن «عقيدة الإله الواحد» قد أخذت تغزو نصوص الشعر الجاهلى فى هذه الفترة المتأخرة من حياته ، فترة «الجاهلية القريبة» ، كما يظهر فى شعر زهير والأعشى بصفة خاصة ، وشعر غيرهما من شعراء هذه المرحلة بعامة ، مما كان له أثره فى تشكك الرواة والدارسين فى صحة هذا الشعر ، ورد نصوصه التى تعكس هذا الجانب من الفكر التوحيدي إلى عمل الرواة المسلمين فى تنقية الشعر من آثار الوثنية القديمة<sup>(٨)</sup> . والأمر الثانى ، أن النصوص المكتشفة تزدحم فى عدد كبير منها بأسماء الأصنام التى كانوا يتعبدون لها ، وليس فيها ما يدل على معرفة العرب الجاهليين بعبادة «التوحيد» إلا فى طائفة من النصوص التى تنسب تاريخيا إلى الفترة القريبة من ظهور الإسلام ، ومكانيا إلى منطقة بعينها من الجزيرة العربية ، هى المنطقة الجنوبية . وفى عبارة مختصرة إن عبادة التوحيد لم يرد ذكرها إلا فى نصوص العرصة الجنوبية

كانت تسمى بـ «ذات الرحاب» ، وذات الغدران ، وذات اللون الذهبي ، وذات البر» ، كما كانت تسمى بـ «ذات حمم» أى صاحبة الحرارة الشديدة والأشعة المتوهجة التي تشبه الجحيم من شدة حرها ، وكثيرا ما نجد في كتب التاريخ القديم صوراً للثال «حمورابي» وهو يستلم دستوراً من الإله «شمس» - وهذه الثنائية الدينية للشمس التي تجعل منها إلهة للخير والعدل والعقاب في وقت واحد ، ثنائية شائعة معروفة في عبادات الساميين الوثنية .

٣- وعلى الرغم من قلة الأخبار التي بين أيدينا عن كوكب «الزهرة» وغموضها أحيانا ، فإن في هذا القليل ما يدل على شيئين : الأول ، أن الزهرة كانت لدى عبادها في مختلف الديانات الوثنية رمزا على العشق والشهوة والإغواء ، ومن ثم فقد ارتبطت عبادتها بهذا الجانب العاطفي الذي جعل منها «أفروديتي» اليونان ، و «فينوس» الرومان ، «عشتروت» الفينيقيين ، و «لينا» السومريين .<sup>(١٠)</sup>

وقد انتقلت عبادة «الزهرة» إلى العرب من الشعوب المجاورة ، فعبدها في أول الأمر بعض العرب المجاورين للشام والعراق ، ثم أصبحت بعد فترة من الزمن معبودة عرب الشمال جميعا ، الذين أطلقوا عليها اسم «الزهرة» وشخصوها في التمثال المعروف بـ «العزى» . وقد اعتاد عبادها ، في الديانات الوثنية المختلفة ، على تشخيصها في صور شتى لامرأة حسناء عارية .<sup>(١١)</sup>

وبينما من أخبار «الزهرة» ما كان يضيفه عليها عبادها من عرب الشمال ، من معاني البياض والحسن والبهجة ، فقد دعاها المنجمون «بالسعد الأصغر» ، لأنها في السعادة دون «المشتري» ، وأضافوا إليها صفات الطرب والسرور واللهو ، كما اعتقدوا في أن النظر إليها يجلب الفرح ويخفف عن الناظر ، أحيانا ، تباريح العشق إذا كان محبا ! كما اعتقدوا في قدرتها على أن تثير في الناس غرائز الجنس . وقد بالغوا في وصف أنوثتها وذهبوا إلى القول بأنها ، لطغيان هذه الأنوثة ، تتسبب في الفارقة بين المحبين لما تملكه من سحر على الرجال<sup>(١٢)</sup> ! وقد أورد الطبري في تفسير قوله تعالى : «وما كفر سليمان ولكن الشياطين كفروا» ، يعلمون الناس السحر ، وما أنزل على الملكين ببابل ، هاروت وماروت «كثيرا من الأخبار الميثولوجية التي تعود من غير شك إلى فترة عبادة الجاهليين لها ، وتتلخص هذه الأخبار في أن الله سبحانه وتعالى أنزل اثنين من الملائكة إلى الأرض بعد أن ركب فيها شهوات الإنسان ليمتنحها ، ففتنتها «الزهرة» بجها لها فتنة شديدة وأبت أن تمتنعها نفسها ، إلا أن يكونا على أمرها ودينها ، وأخرجت لها صنما يعبدانه ويسجدان له ، فامتنعا وصبرا ردحا ثم أتياها وراوداها عن نفسها فأبت ثانية واشترطت عليها إحدى ثلاث : إما عبادة الصنم ، أو قتل النفس ، أو شرب الخمر ، فقالا : كل ذلك لا ينبغي . ثم احتدمت بهما الشهوة فأثرا أهون المطالب ، وهو شرب الخمر ، فسقتها حتى إذا أخذت الخمر منها وقعا بالزهرة ؛ وهنا يمر بها إنسان فيخشيان الفضيحة فيقتلانه ! ويشاء أن الصعود إلى السماء . بعد أن عرفا وقوعها في الخطيئة فلا يستطيعان ، ويكشف الغطاء بينهما وبين أهل السماء فتتظفر الملائكة إلى ما وقعا فيه من الذنب فيعجبون كل العجب ، ويأخذون في الاستغفار لمن في الأرض من البشر.....» . ويستطرد «الطبري» فيروى أن

«الزهرة» عرفت من الملكين ما يطلعان به إلى السماء من كلام فخرجت إلى السماء ، وهناك نسيت ما تنزل به فبقيت مكانها ، وجعلها الله ذلك الكوكب الجميل ! أما «هاروت وماروت» فهما في بابل يعذبان منكوسين في بئر إلى يوم القيامة ! ولعل في هذه القصة وغيرها ما يدل على شهرة هذه «الربة» بالجمال وقدرتها على فتنة الرجال ، وما يفسر هذه الأخبار المنسوبة إلى بعض المسلمين من مثل ما يروى من أن عبد الله بن عمر كان إذا طلعت «الزهرة» لعنها وقال : «هذه التي فتنت هاروت وماروت»<sup>(١٣)</sup> ؛ أو ما يروى من أن المسلمين كانوا إذا رأوا الزهرة دعوا عليها بقولهم : «لا مرحبا ولا أهلا» !

٤- ولا تقل أخبار «الثريا» غموضا وابتسارا عن أخبار غيرها من الكواكب المعبودة لدى الجاهليين ، فكل ما وصل إلينا من أخبار عبادتها فقرات قليلة متفرقة في كتب التاريخ ومعاجم اللغة ، ليست لها في ذاتها قيمة دينية أو ميثولوجية دالة ، ولكن قيمتها تتركز في أننا نستطيع ، حين نضم بعضها إلى بعض في بناء متكامل ، أن نستخلص منها شيئا يكشف عن طبيعة هذا النجم الدينية من ناحية ، وتصور الجاهليين للدور الذي كان يلعبه في حياتهم من ناحية أخرى . وهذه الأخبار القليلة تقع في نوعين : أخبار أسطورية تكشف عن علاقة ميثولوجية كانت قائمة في أذهان الجاهليين بين «الثريا» وغيرها من الكواكب الأخرى ، ونصوص لغوية تفسر معنى «الثريا» بردها إلى الأصل الاشتقاق الذي خرجت منه .

وكلمة «الثريا» تجمع في معناها اللغوي بين الثروة والغنى وكثرة العدد وغزارة المطر ، فقد جاء في اللسان ما نصه : «والثريا من الكواكب ، سميت لغزارة نوتها ، وقيل سميت بذلك لكثرة كواكبها مع صغر مراتها ، وهو تصغير على جهة التكبير ....» ويقال : إن خلال أنجم الثريا الظاهرة كواكب خفية كثيرة العدد . والثروة ليلة يلتقي القمر والثريا .... والثريا ماء معروف . وفي العمدة أنها «سميت بهذا لأن مطرها عنه تكون الثروة وكثرة العدد والغنى»<sup>(١٤)</sup> . وشبه بهذا ما يقوله البيروني من أنها تصغير ثروى ، وأصله من الثروة ، وهو الاجتماع وكثرة العدد ، وأن المطر الذي يتزل بنوتها تكون منه الثروة وهو الغنى !<sup>(١٥)</sup> ولذلك كانوا يقولون : إذا رأيت الثريا تدبر فشهري نتاج وشهري مطر ؛ أى إذا بدأت للغروب مع المغرب فذلك وقت المطر ووقت نتاج الإبل .

وقد ارتبطت بالثريا بعض الأخبار الأسطورية التي تعكس صلة هذه «الربة» بغيرها من الكواكب الأخرى ، ومن هذه الأخبار ما يروى من أن القمر أراد أن يزوج الثريا من الدبران حينما خطبها فأبت عليه ، وولت عنه مدبرة وقالت للقمر : ما أصنع بهذا السبوت الذي لا مال له ؟! فجمع الدبران قلاصه يتجول بها ، فهو يتبعها حيث توجهت ، ويسوق صداقها قدامه ، وهى القلاص ، غير أن العيوق ، وهى كوكب آخر مضى بطلع قبل الجوزاء ، عاق الدبران عن لقاء الثريا ، فسمى بذلك !<sup>(١٦)</sup> وإلى هذا يشير طفيل الغنوى في قوله :

أما ابن طوق فقد أوفى بدميته  
كما وفى بقلاص النجم حاديا .



يمكن أن تلقى ضوءاً على هذه الصلة المقدسة التي كانت تقوم بين هذه الحيوانات وبين الثالوث الإلهي ، أوبينها وبين غيرها من الأجرام السماوية الأخرى التي تعبدوا لها .

وفي هذه الكتابات ما يدل على تقديس الجاهليين للثور الذي اتخذوا منه رمزا على القمر . ولعل سبب ذلك يكمن في حقيقة المشابهة بين قرني الثور وبين القمر عندما يكون هلالا . وقد وردت صور الثور رمزا للقمر في النصوص اللحيانية والحدودية . وقد نص فيها أصحابها على تسمية القمر بالثور ، كما اتخذوا له في بعض المناطق «صنا على شكل عجل بيده جوهرة ، كانوا يعبدونه ويسجدون له ويصومون أياما معلومة كل شهر ، ثم يأتون له بالطعام والشراب والفرح والسرور ...» . وكان السبتيون يرمزون للقمر في كتاباتهم برأس ثور ، كما كانت الثيران من أكثر الحيوانات التي يقدمونها ضحايا له .

وقد تعبد الجاهليون للقمر في شكل أصنام عديدة صنعوها له يهيمنا منها ود ، أعظم هذه الأصنام وأقدمها ، فقد وصفوه وصفا جسديا له أهميته ودلالته بأنه «تمثال رجل كأعظم ما يكون من الرجال ، قد ذبر عليه حلطان ، متزر بحلة ومرتد بأخرى عليه سيف قد تقلده ، وقد تنكب قوسا ، وبين يديه حربة فيها لواء ، ووفضة فيها نبل » - وهي صورة مثالية تذكرنا بصورة الفارس في الشعر الجاهلي !

وقد رمز الجاهليون للشمس بالمرأة العارية والفرس والغزاة والمهاة والنخلة ، وهي رموز تختلط فيها الحيوانات بالنبات وبالبشر ، وتنعكس ، بسبب ذلك ، صفات مختلطة من الخصوبة والقوة والجمال ، وهي تلك الصفات التي كانوا يرونها في هذه الإلهة الأم ، كما تعكس صفات أخرى جسدية تجعل منها صورة مثالية للجمال والعطاء ، والحياة في لينها وقسوتها .

وه أما القلاص فهي صغار النوق التي يسوقها الدبران صدقا للثريا ، وسمى الدبران بذلك لأنه دبر الثريا أي جاء خلفها ، ويقال له : الراعي أيضا ، والتالي والتابع والحادي والمحدج ... « ولعل في هذا كله ما يعلل لنا عبادة العرب للثريا بوصفها «ربة» للخصب ، ومانحة للغيث - فقد ارتبطت عبادة الكواكب عند العرب مثل غيرهم من المجتمعات القديمة ، بما كانت تتركه في حياتهم من آثار ، ومن ثم اختلفت دوافعهم إلى هذه العبادة ومواقفهم من الكواكب التي تعبدوا لها : فكانت عبادة حب لما تبعته في حياتهم من خصب وثناء ، كما كانت عبادة خوف ورهبة كما حدث في عبادتهم لـ «الدبران» الذي كانوا يعبدونه كوكبا مششوما لا يحطرون بنوته إلا وسنتهم مجذبة ، ولهذا ضربوا به مثلا في النكد والشؤم ، فقالوا : أنكد من تالي النجم (١٧) .

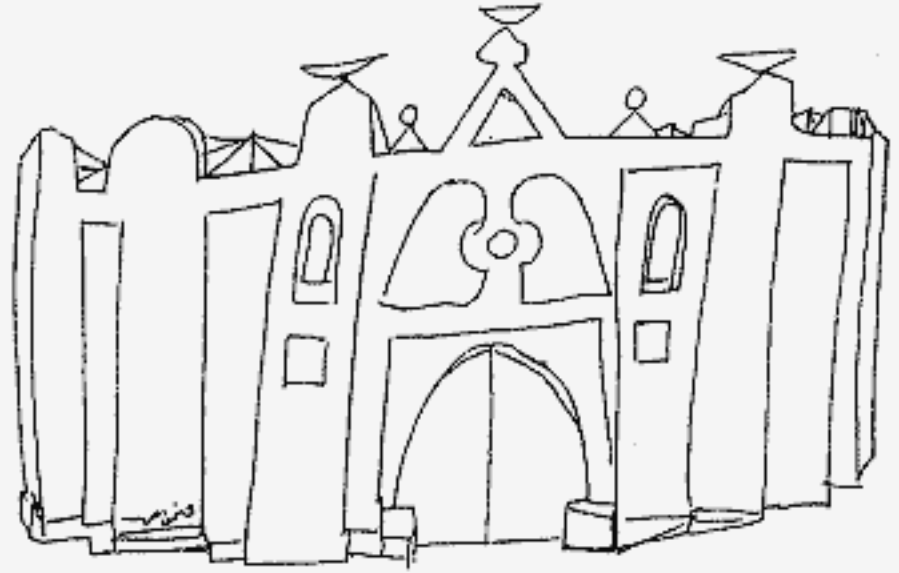
ولما كان الجاهليون مثل غيرهم من الشعوب السامية لا يميلون إلى التجريد ، ولا يتعبدون بسبب ذلك إلا لآلهة مجسمة ، فقد عمدوا إلى تجسيد هذه الآلهة السماوية التي كانوا لا يستطيعون الاقتراب منها أو الكشف عن أسرارها . وقد اتخذ هذا التجسيد ، في مجموعه وفي المراحل التاريخية المختلفة لهذه العبادة ، مظهرين لها دورهما وأهميتهما في فهم هذه الديانة ، الأول : تجسيد هذه الآلهة : القمر ، والشمس ، والزهرة وغيرها من النجوم الأخرى التي عبدوها ، في حيوانات وأشجار بعضها من حيوان هذه البيئة ونباتها . وقد خلق الجاهليون ، في أكثر الأحوال ، بين هذه الآلهة الأرضية وبين النجوم المعبودة ، أو آلهة السماء ، صلات مادية مأخوذة من هذه النجوم وخصائصها ، مما يدل على أنهم لم يكونوا يعبدونها بوصفها طواطم ، ولكنهم كانوا يشخصون عن طريقها هذه الكواكب التي بدت لهم بعيدة انسجاما مع طبيعتهم في الميل إلى التجسيم أكثر من ميلهم إلى التجريد .

والثاني : أنهم اتخذوا لكل من هذه الآلهة عديدا من الأصنام التي كانوا يتعبدون لها ، وهي أصنام كثرت واختلفت أسماءها وألقابها اختلافا حمل الدارسين على اعتبارها آلهة كان الجاهليون يتعبدون لها . ودراسة هذه الأسماء في النقوش العربية الجنوبية والشمالية تدل على أنها ليست سوى إشارة إلى أوصاف الكواكب التي عبدوها . ومن ثم فإن هذه الأصنام على كثرتها وتنوعها في البيئات الجاهلية المختلفة إنما تجسد مفهوم الجاهليين لطبيعة هذه الآلهة الثلاثة على وجه الخصوص .

ولا نحتاج في الحقيقة للتدليل على تقديس الجاهليين لبعض الحيوانات التي شخصوا عن طريقها تصوراتهم لآلهة هذا الثالوث السماوي الذي عبدوه . فإن في تسمية الجاهليين ، أفرادا وقبائل ، بأسماء الحيوانات بهذه الكثرة التي تصادفنا في كتب الأنساب ما يدل على انتشار هذه العبادة ، ومن المؤسف أن النصوص الدينية التي بين أيدينا قليلة ، وهي لذلك لا نعطينا تفسيرا للصلات الدينية التي كان هؤلاء الجاهليون يقيمونها بين آلهتهم وبين هذه الحيوانات .

نستطيع أن نجد في هذا القليل بعضا من الإشارات إلى حيوانات بعينها

**الأول :** لوحات متكاملة في وصف الطلل ، والظلمات ، والرحلة على الناقة ، وصراع الحيوان والطير ، وهي لوحات تفسح بالحركة والحياة والصراع - وينبث فيها من خلال نزعتها القصصية الغالبة عليها ، هذه العقائد الميثولوجية اثباتا خفيا وخطيرا ، ودالا في نفس الوقت .



ولعل من أبرز هذه اللوحات وأخطرها لوحة الطلل ، والرحلة والوحدة الصيد - وهي لوحات دائمة في القصائد الجاهلية الكاملة ، ولوحة الصيد ، مثلا ، محكمة بتقاليد فنية وموضوعية لا تخرج عنها أبدا ، خصوصا حين يكون « الثور » هو الصيد المطلوب ، فالصائد يجد في تتبع الثور الذي يظهر دائما على مسرح الأحداث وحيدا ، قلقا ، ضائرا ، جائعا ، وهو - لذلك يطلق عليه كلابه في موعد بزوغ الشمس ، في مطاردة عنيفة تلح فيها هذه الكلاب على إيذائه ومطاردته إلحاحا غريبا ، ولكن هذه المطاردة العنيفة محكمة في كل القصائد بنهاية محكمة هي قتل الكلاب ونجاة الثور قبل مغيب الشمس - وهذا الثور المنتصر بفرد دائما بنفسه تحت شجرة الأروطة ، يفكر في مصيره ، ويتطهر بماء المطر بعد تلك المعركة الشرسة التي خاضها في مواجهة قوى الشر ، وهو يجلس وكأنه يصلي ! والمهم أنه لم يحدث ولو مرة واحدة ، أن قتل الصائد ثورا في شعر الجاهليين القصصي ، إلا في شعر صدر الإسلام !

وقد تعبدت قريش للعزى رمزا لكوكب الزهرة ، الإله الإبن أو الإلهة البنت ، واتخذوا من اللات ، وكانت أعظم أصنامهم ، رمزا يعبدونها من خلاله .

هذا هو عالم الميثولوجيا الدينية عند الجاهليين كما استخلصناه من النقوش المكتشفة ، وهو عالم كانت تحكمه من غير شك أساطير دينية ضاعت فيما ضاع من تراث الجاهلية . ونستطيع أن نلاحظ فيما يتصل بهذا التفكير الميثولوجي ، أن هذا العالم الأسطوري يحوياته ونباته وإنسانه وتماثيله قد اتخذ في هذا العصر ، ومن خلال هذا التصور الديني ، ثلاثة مستويات منفصلة مادية ولكنها متصلة اتصالا وثيقا من الناحيتين الأسطورية والروحية :

**المستوى الأول ، مادي ، هو عالم النجوم البعيد ، حيث تعيش هذه الآلهة التي تعبدوا لها في أطوار مختلفة من الحياة الجاهلية الدينية .**

**والثاني ، رمزي إشاري ، يتمثل في هذه العلاقات الروحية التي كان الجاهليون يقيمونها أو قل يرونها بين هذه الحيوانات والنباتات وغيرها على الأرض وبين عالم النجوم في السماء ، وما نتج عن ذلك من معتقدات وقيم ومفاهيم عن الحياة والناس ، شخصوها في هذه الكثرة الكثيرة من التماثيل التي عبدوها ، ورمزوا بها إلى هذا الجانب أو ذاك من الصفات والقوى التي يرونها في هذا الإله أو ذاك من آلهتهم السماوية .**

ونريد بالمستوى الثالث لهذا العالم الميثولوجي ، ذلك الوجود الأدبي الذي نواجهه في شعر الجاهليين . وهو وجود اتخذ شكل نزعة تصويرية غالبة ، على الرغم من تنوع أدواتها وخصوبة صورها وعمق رموزها ، فقد اتخذت من التكرار والنمطية سلوكا فنيا دائما الوجود في شعر الشاعر الواحد وشعر الشعراء العديدين !

وقد اتخذت هذه النزعة التصويرية لعالم الكواكب الميثولوجي في شعر الجاهليين مظهرين واضحين :

**والمظهر الثاني :** الذي اتخذته هذا الوجود التصويري لعالم الميثولوجيا الدينية في الشعر الجاهلي ، يتمثل في هذه الصفات أو فننقل في هذه الصور الجزئية التي يؤلفها الشعراء عادة من التشبيهات ، وأحيانا من الاستعارات والكتابات ، يصفون فيها جمال المرأة وصفا مفصلا وغامضا في الوقت نفسه ، أو يشخصون بها قوة الفرس والناقة ، وسرعة الظبي والظلم والحمار الوحشي ، وانقضاخ النسر الجارح على فرائسه من الطيور والثعالب ، وإفلات القطاة الضعيفة الحكيمة منه دون ضحاياها جميعا . إلى غير ذلك من صور الحيوان والطير والنبات التي حققت في هذا الشعر وجودا فنيا رائعا له أصوله ورموزه الميثولوجية والإنسانية المبتوثة فيه . وخطر هذه الصور الجزئية التي تنحو منحى مثالها غالبا ، في حقيقة أنها تجمع بين أطراف متنافرة لا تقوم بينها في الواقع الحقيقي صلات ما على نحو ما سوف نرى !

وهذه المستويات الثلاثة لعالم الجاهليين الميثولوجي يتراسل بعضها في بعض تراسلا عميقا ودالا - والذي يهنا إيضاحه والتنبيه عليه من خلال هذا التراسل والحاول ، وهو ما يتصل بموضوعنا اتصالا وثيقا ، هذا التطابق المادي الكامل بين صور الشعر الجاهلي القصصية على وجه الخصوص ، سواء اللوحات المتكاملة أو صور الأحداث الجزئية ، وبين عالم الكواكب في صورته الجغرافية التي انطبعت في أذهان الجاهليين عنه . وعلى الرغم من ندرة المادة الإخبارية التي بين أيدينا عن معارف



الجاهليين الجغرافية وتشتتها ، فإن في هذا القليل ما يلقى ضوءاً على هذا «الفكر الجغرافي» الذي كانوا يرون من خلاله نجوم السماء .

ونستطيع ، دون الدخول في تفاصيل معقدة وجافة ، أن نلخص تصورهم الجغرافي لعالم النجوم في أنهم كانوا ، مثل غيرهم من الأمم القديمة كال يونان واللاتين ، يقسمون السماء إلى بروج (وهي لفظة معربة عن أصلي لاتيني هو Burgus على أرجح الأقوال ، وذلك قبل الإسلام بزمان طويل) ، عددها اثنا عشر ، كانوا يرونها منازل للقمر والشمس ، وما يتبعها من النجوم الأخرى - «<sup>(١٨)</sup>» ومسير القمر في كل برج منها يومان وثلاث ، فذلك ثمانية وعشرون منزلاً . ثم يستمر ليلتين ، وسير الشمس في كل منها شهر . والذي يعيننا من هذا هو طريقتهم في وصف هذه المجموعات من الكواكب التي كانوا يرونها في هذه المنازل ، فهي كما قلنا تطابق هذا الوجود الفني الذي يلقانا لعالم الحيوان والطيور في قصص الصيد وغيرها في الشعر الجاهلي . وقد وصف عبد الرحمن بن عمر الرازي الصوفي تلك المجموعات أو المنازل من النجوم وصفا مثيرا في كتابه : «سير الكواكب الثمانية والأربعين» ، ومن المؤسف أن ما لدى من نصوص هذا الكتاب الآن قليل ، ولكنها على كل حال تلقي ضوءاً على هذا الذي نذهب إليه . ومنها مجموعة العقاب ، وهو على نحو ما يتصوره الجاهليون ، سر طائر في وسط ألجم مضببة قد فرد جناحيه في حالة انقباض على فريسته التي تتسلل في كوكب صغير تقرب منه مخالب النسر ولكنها تنوته ! ومجموعة الثور «وهي مجموعة من الكواكب التي تتبع النجم الأكبر المنير - الثور» وكأنها تطارده ، ومنها نجمان يعرفان بالكلبين ، ولجم آخر أو مجموعة نجوم تتسلل في هيئة صائد جبار قد أطبق على الثور أو النجم الأكبر المنير .

وكما تبدت لهؤلاء الجاهليين صورة الثور وهو بصارع الصائد وكلابه ، والعقاب وهو يطارد القطاة الضعيفة التي تفوته في هاتين المجموعتين من النجوم أو المنازل ، فإنهم قد رأوا الناقة العنترس التي اعتاد الشاعر الجاهلي ركوبها كلما سار في رحلته المضنية ، في مجموعة أخرى من النجوم التي ترسم لها لوحة هي عينها الصورة التي نصادفها في أكثر قصائد الشعر الجاهلي : نجيفة ، ضامرة دقيقة العنق ، صغيرة الرأس ، وعنقها كواكب صغار متناسقة ، ابتدأت من السنام ، ثم هبطت حبال السمكة ، ثم ارتفعت ارتفاع العنق ، واتصل بها الرأس ، وهي أربعة كواكب متقاربة أحدها في وسطها...» .

وصورة الظعن أو موكب الحبيبة الراحلة قد رآه الشعراء الجاهليون كذلك في مواكب النجوم ، في الصورة نفسها التي يرسمونها في أشعارهم ، صورة السفينة العظيمة التي تنهادر على موج انبحر الهادي . ولنترك أبا الصوفي يصف لنا ذلك في أرجوزته التي ألحقها بكتابه ، والتي يلخص فيها صور هذه الكواكب على نحو ما كانوا يرونها :

وبعد كواكب السفينة  
كواكب زاهرة مبينة  
يطلعن بعد مطلع القروء  
وهن منها غير ما بعيد  
نجومها كثيرة مشبكة  
لها على قطب الجنوب حركة  
فيهن نجم حسن آلاؤه  
يسفوق نور المشتري ضباؤه  
له ضياء يستبجح الليلا  
تدعوه أعراب العلا سهيلا  
وقد يسمى كوكب الخرقاء  
كما حكى مصنفوا الأنواء  
ما إن يرى في جهة الشمال  
والبعض من مدائن الجبال

إلى غير ذلك من الموضوعات التي تؤلف القصيدة الجاهلية : وتجعل على الرغم من اختلافها ، من كل قصيدة ، في ذاتها ، بنية موضوعية وفنية معينة .

ونريد أن نصل من هذا كله إلى القول بأن فهم الشعر الجاهلي بخاصة والقديم بعمامة ، لا يتأتى للدارس إلا بفهم طبيعة هذا الأسلوب التصويري فيها لغويا صحيحا ، وتحليل صورته المركبة ، ولوحاته المركبة ، تحليليا يكشف ، أولا ، عن أصولها الميثولوجية والشعبية التي نبعت منها ، وبرز ، ثانيا ، تلك العلاقات الخفية التي كان الشاعر يقيمها بين عناصر الصورة ، مفردة ومركبة ، ومكوناتها المختلفة ، وبين مواقفه أو فلسفته «فلسفته» في الحياة وظواهرها المتناقضة في بيئته .

ونستطيع لتحقيق هذه الغاية من الفهم والتفسير ، أن ندخل إلى دراسة الشعر الجاهلي بخاصة ، بهذه الملاحظات العامة ، أو بهذه «المفاتيح» التي نعتقد أنها قادرة على إيقافنا على أسرار هذا الأسلوب التصويري :

الملاحظة الأولى : أن قارئ الشعر الجاهلي في قصائده المختلفة ، يلاحظ أن الحديث عن المرأة بشكل العنصر الأصلي الذي تأتلف حوله وتخرج منه بقية عناصر القصيدة الأخرى ؛ فهي التي توقف الشاعر على الأطلال ، وهي التي تحمله على ملاحظة ما أصاب هذه الديار من موات وخراب لرصيدها عنها ؛ ورحيل هذه المحبوبة هو الذي يحمل الشاعر على رصد ذكرياته الماضية معها ؛ وهذه الذكريات هي التي تضطره ، إذا ما تأزمت نفسيته وأطبقت عليه هموم الحياة ، إلى الرحيل

الصور التي استعالت إليها على يدى هذا الشاعر أو ذاك ، وفي هذه القصيدة أو تلك ، فليس من شك في أن هؤلاء قد أحدثوا كما قلنا ، كثيرا من التصوير والتحرير في هذه الأصول الميثولوجية أو الشعبية ، شأنهم في تخوير أية عناصر موضوعية أخرى كانوا يستعبرونها من الواقع المادى والموروث الحضارى .

وقد كان لإكثار الشعراء كما قلنا من الاعتماد على هذا الجانب التصورى أثره في استقرار العلاقات والصلات « الميثولوجية » التي تجمع بين عناصرها المتباينة ، مما خيل لمتلقى هذا الشعر من القدامى والحديثين ، أنها أطراف تجمع بينها خصائص وصفات عادية مشتركة ، وبذلك قطعت الألفة وكثرة الاستعمال ، والميل إلى تنقية هذا الشعر من آثار الوثنية ، كل ما كان بين هذه الصور وأصولها من الموروث الجاهلى من صلة ، ثم جاء اللغويون والبلاغيون ليؤكدوا بمفهومهم الشكلى للصور الشعرية ، القائم على التسليم بختمية وجود الصفات المشتركة بين أطراف الصور المجازية المختلفة ، هذه القطيعة بين الأصل الميثولوجى والشكل الفنى ، ومن ثم لم يفتن هؤلاء البلاغيون إلى تلك الحقيقة الفنية ، وهى أن الشعراء ، كما قلنا ، كانوا يخلقون هذه العلاقات خلقا فنيا جديدا ، وأن قيمة هذه الصور البيانية موكولة في الحقيقة إلى دلالتها على النحو الذى ألفها خيال الشاعر ، وطبيعة ما أدخله في تكوينها من عناصر .

ونستطيع أن نتبين هذه الصلة « الميثولوجية » الوثيقة التي كانت تقوم بين المرأة والشاعر ، أو بين الحب وأغراض القصيدة الأخرى ، عن طريقين : طريق الصور الجزئية التي تزحم قصائد الجاهليين ، وهى صور كان الشعراء يؤلفونها تأليفا بلاغيا خالصا أحيانا ، عن طريق التشبيه والاستعارة ، وعن طريق نقل دلالات الألفاظ بعضها إلى بعض أحيانا أخرى .

والثانية ، طريق الصور الكلية ، ونريد بها توظيف الشعراء للغزل في قصائد عن طريق الاحتفال بصفات معينة يبرزون بها جمال المرأة التي يتغزلون فيها ، متخذين من الصورة العامة التي يرسمونها لهذه المرأة أو تلك مدخلا إلى أغراض القصيدة الأخرى ، مما يؤلف ، آخر الأمر ، من الأغراض والصور ، ما يصح أن نسميه « مقولة » هذه القصيدة أو تلك !

( أ ) وتدلنا صور الغزل الجزئية ، على سبيل المثال ، على احتفال الشعراء في الحديث عن المرأة ، بالجمع بين هذه العناصر المتنافرة : من الميثولوجيا الدينية إلى نبات الصحراء وحيوانها ، إلى عقائد الوثنية في العصور السابقة على العصر الجاهلى . وعلى الرغم من قلة الأخبار التي بين أيدينا عن عبادة المرأة في العصور الجاهلية السحيقة ، فإن في هذا القليل ما يلقى على كل حال ضوءا على عبادتها ، وهى عبادة قد انتقلت إليهم من الديانات الشرقية القديمة في مصر وبابل وآشور ، وتعود ، في أقدم

في إثرها واصفا الظعائن وصفا إنسانيا مؤثرا ، على راحلة يبالغ عادة في تشخيص قوتها وشدها وقدرتها على المضي به بعيدا عن هذه الأطلال التي تثير في نفسه عناصر شتى من الخوف والقلق والحسرة ، أو قلنقل من الصراعات التي يشخصها بديعا في قصص الصيد المعروفة حينها ، ووصف مظاهر الطبيعة ، من الأمطار والسيول والحيوانات في صورتها العنيفة ، حينما آخر مما يجعل من البحث عن الأصول الميثولوجية التي تولد منها هذا الاحتفاء بالمرأة مفتاحا إلى فهم القصيدة الجاهلية وتفسير أغراضها ورموزها .

والثانية ، أن الأسلوب التصورى يغلب ، في هذا الشعر ، على موضوعات بعينها هى تلك الأغراض النمطية التي تؤلف البناء الشكلى والموضوعى للقصيدة الجاهلية ، وأن الشعراء الجاهليين قد درجوا ، على اختلاف أمزجتهم الفنية على أن يضيفوا على صورهم تلك طابعا مثاليا يجعل من الأطلال نموذجا أعلى للخراب والموت اللذين يتزلان بحياة الإنسان ومن الحيوان على اختلافه ، حيوانا أسطوريا في جماله وحركته وقوته ، ومن السحاب وما يسقطه من أمطار رمزا على ازدهار الحياة وخصوبتها . في نمطية تتردد من شاعر إلى آخر ، ومن قصيدة إلى غيرها ، وتكرر فيها عناصر لغوية وموضوعية وروحية واحدة ، وكأنها كانت لدى الشعراء جميعا بمثابة « الشعائر المقدسة » التي وكل إليهم تلاوتها !

والملاحظة الثالثة ، أن الشعراء الجاهليين قد حرصوا على أن يستمدوا هذه الصور من « العالم الميثولوجى » ، عالم الكواكب على النحو الذى تصوره وطبعوه في أفهامهم ، وما كان يقابله في عالمهم المادى ، من حيوان ونبات وطير ، مؤلفين من هذه الأطراف المتناقضة في الواقع الحقيقى ، صورا تتداخل عناصرها المتقابلة ، في الموضوعات المختلفة ، تتداخل شديدا ، وهو ما أدى بهم إلى الاعتماد على نقل صفات الأشياء بعضها إلى بعض ، محدثين فيها ما يعرف في النقد الحديث بـ « تراسل الحواس » ، وذلك بما أخذوا يحدثونه من تخوير وتحريف ، وما خلفوه بين أطرافها المتنافرة من علاقات : فهم يجمعون بين المرأة والشمس والغزالة والنعام والبقرة الوحشية والمهابة والظبية والرثم والنخلة والحبال والحيات والحمر وقرون الحيوان ، كما يجمعون بين الأطلال والوشم والسحاب والكتابة والصحائف ، وبين الثور والسيف والثوب المخطط ، وبين الناقة والمطر والنعام والظبي والحمار الوحشى وتابوت الموتى وألواح الإران ، وبين الظعن والسفن والنخيل ... وتفرض هذه الملاحظات المختلفة حين نضم بعضها إلى بعض على دارس الصورة في الشعر الجاهلى ، أن يحقق أمرين : أحدهما تحليل هذه الصورة في ذاتها تحليلا موضوعيا وفنيا يكشف عن هذا الجانب من الإبداع الفنى الذى حققه الشعراء الجاهليون في قصائدهم المختلفة ، وما أخذ يطرأ عليها من تطور من فترة إلى أخرى . والآخر ، هو البحث عن رموز هذه الصور بردها إلى أصولها الميثولوجية التي صدرت عنها ، سواء في صورتها الحقيقية أو في

صورها ، إلى مرحلة الطوطمية حين أخذ الإنسان يلتفت إلى أن الإخصاب هو سر الحياة ، وأن المرأة هي سر هذا الإخصاب في حياة الإنسان - ومن ثم فقد نمت فكرة العذراء أم الآله وسيطرت على الديانات القديمة فترة زمنية طويلة ، ثم ما لبثت أن تحولت المرأة في هذه الديانات بعد تطورها إلى إلهة تشخص فكرة الأمومة . ثم تطورت هذه العبادة في المرحلة الأخيرة المتطورة من ديانات الشرق القديم ، لتصبح رمزا على الأم الكبرى ، إلهة الخصب والبناء : الشمس - ولعل مما يفسر ذلك ما يلاحظه نورمان بربل وغيره من مؤرخي الحضارات القديمة ، من أن « الأعمال الفنية اللافتة للنظر في تماثيل ما قبل التاريخ ، كانت تماثيل المرأة المصنوعة من الحجر الجيري ، وتمثل امرأة بدينة في كل أعضائها ، لتمثل الخصوبة أو الأمومة ... أو ما يلاحظه براندون من أن التماثيل الحجرية والعظمية التي عثر عليها المنقبون في آثار العصر الحجري وغيره من العصور الوثنية ، كانت « لنساء يلفت النظر إليهن شيثان : أن الأعضاء الأنثوية قد بولغ في تضخيمها ، وأن الوجه لا يحمل أية ملامح ، وتسمى هذه التماثيل « فينوسات لو سيبيل » ، وهي صغيرة صالحة للقل . ومغزى تضخيم أعضاء الأنثى مع الوجه الخالي من الملامح ، أنهم لم يكونوا يرسمون امرأة بشخصها المعين ، ولكنهم (كانوا) يستحضرون المرأة بوصفها أما ، أي مصدرا للخصوبة واستمرار الحياة ... إن أشكال الأنثى القابلة للحمل وعد دائم بتجديد الحياة واستمرارها والتغلب على عدوان الموت الضاري » .

ولعل في هذا كله : وظيفة الأمومة والإخصاب التي تؤديها المرأة في حياة البشرية ، والصلة الدينية التي أقامها الوثنيون بين المرأة والشمس ، إلهة الأمومة والخصوبة في عبادة الكواكب . ما يفسر هذه الصورة الغزلية النطية للمرأة في الشعر الجاهلي ، فهي صورة تتوافر لها عناصر الجمال الأنثوي في صورته المثالية ، ولكنها رغم هذا التفصيل الشديد ، صورة غامضة لا تتم عن امرأة بعينها يمكن أن تكون لها صلة مباشرة ، بهذا الشاعر أو ذاك كما يفسر حرص الشعراء على الجمع ، في وصفهم لجمال هذه المرأة بين تشبيهها بالغزالة والمهابة والنخلة والظبية وبيض النعام وبين الشمس ، فقد كانت جميعها ، المرأة وهذا الحيوان والنبات ، رموزا معروفة للشمس ، الإلهة الأم كما قلنا . ولنقرأ هذه الأبيات ، ففيها أسرار يجب أن نتأملها :

وبيضه خدر لا يُرام خباؤها  
تمت من فورها غير معجل  
نصد وتبدي عن أسيل وتنفق  
بناظرة من وحش وجرة مطفل  
ونحب سلمى لا نزال نرى طلا  
من الوحش ، أو بيضا بميثاء محلال

وماذا عليه لو ذكرت أواسسا ،  
كغولان رمل في محارب أقوال !

وفي الحى أحوى ينقص الرد شادن  
مظاهر ممطى لؤلؤ وزبرجد  
خذول تراعى ربربا بخميلة  
تنساول أطراف البربر وترتدى !  
وتسبم عن ألمى كأن مسنورا  
تخلل حر الرمل ، دعض له ندى  
سقتة إياة الشمس إلا لثاته  
أسف ، ولم تكدم عليه ، بساخذ

وهذه كلها صور تكشف عن هذه العلاقات المعقدة التي تربط بين المرأة والشمس ونظائرها ، أو قل رموزها الأخرى من الخصوبة والأمومة ، متمثلة في الجمال المثالي ، والمرعى الخصب ، والأمومة الحانية ، ثم جمع بين هذه المرأة التي يوفر لها كل هذه الصفات ، وبين الشمس التي وهبت هذه المرأة بما خلعت عليها أشعتها : شباب الحياة وربيعها الخصب !

أو نقرأ هذه الأبيات التي تتراسل فيها صفات النبات والحيوانات والنجوم تراسلا غريبا في وصف المرأة ، حين يجمع الشعراء بين أشعة الشمس وشعر المرأة وقرون الغزالة عن طريق نقل دلالات الألفاظ بعضها إلى بعض .

نمخ المرأة وجهها ضاحكا  
مثل قرن الشمس في الصحو ارتفع  
وفي الحى أبكار مجين فزاده  
علالة ما زودن ، والحب شافعي  
دقاق الحصور ، لم تعفر قرونها  
لشجو ، ولم يحضرن حمى المزالف  
نواعم أبكار ، سرائر ، بدن  
حسان الوجوه ، لينات السوالف  
وقرونا سابغا أطرافها  
غللتها ربح مسك ذى فنع

وهذه أمثلة قليلة من كثير يدور في هذا الشعر الجاهلي دورانا واسعا ومستمر .

(ب) ونكتفي ، فيما يتصل بالصور الكلية ، بالوقوف عند قصيدتين من الغزل الخالص ، إحداهما عينية «الحادرة» التي فتنت الرواة القدماء ، ورواها المفضل رواية كاملة . والأخرى بائية الأعشى التي يخلصها لوصف تجربة عاطفية له مع امرأة تدعى «سلمى» .



ونخوض غمرة كل يوم كربة  
تردى النفوس، وغنمها للأشجع،  
ونقيم في دار الحفاظ بيوتنا  
زمننا، ويظعن غيرنا للأمرع  
بسلاميل نغر لا يرخ أهله  
سقم، يشار لقازه بالإصبع

(٣)

فسمى ويحك! هل سمعت بغتية  
غاديت لذنهم بأذكن مترع  
عمرة عقب الصبح عيونهم  
يمرئ هناك من الحياة ومسمع  
متبطحين على الكنيف كأنهم  
يبكون حول جنازة لم ترفع  
بكروا على سحرة فصبحهم  
من عائق كدم الذبيح مشمع  
ومعرض تغلى المراحل تحته

عجّلت طبخته لرهط جوع  
ولدى أشعث باذل بيمينه:  
قسما لقد أنصجت؛ لم يتورّع  
ومسهّدين من الكلال بعثهم،  
بعمد الرقاد، إلى سواهم طلع  
أودى السفار بدمها فتخالها،  
هيماً مقطعة حبال الأذرع  
ومطية حملت رحل مطية  
حرج ثم عن العثار بدعدع

ويلاحظ قارىء هذه القصيدة أن الشاعر يدير معانيها المختلفة حول فكرة واحدة هي مناجاة «سمية» التي رحلت عنه، ويبنى لكى يستقيم لنا فهم هذه القصيدة وتكشف رموزها وتتحدد «مقولاتها»، أن نلاحظ فيها ثلاث لوحات تبدو مستقلة، وإن كانت في الحقيقة متصلة ومتكاملة:

الأولى، لوحة الغزل التي راح الشاعر ينحت فيها لـ «سمية» هذه تمثالا نصفيا، يلج فيه على إبراز جمال وجهها ووضاءته، على نحو ما يشخصه انتصاب جيدها، وحوار عينيها وعذوبة ريقها.

الثانية، لوحة الفخر، وهي لوحة يقصد الشاعر فيها إلى البراءة من كل ما يشينه أو يشين سلوك قومه، على طريقة الجاهليين حين يعمدون إلى تصفية صفاتهم من كل ما تأباه تقاليد البيئة وتدينه أعرافها الدينية والخلقية والاجتماعية.



١- ويحس من يقرأ «عينية» الحاضرة أنه كان مشغولا بقضية معينة أخذ يتابع حديثه عنها من خلال غزله في «سمية» - ونقرأ أولا هذه القصيدة لنرى كيف أدار الشاعر حديثه مع صاحبة فيقول:

(١)

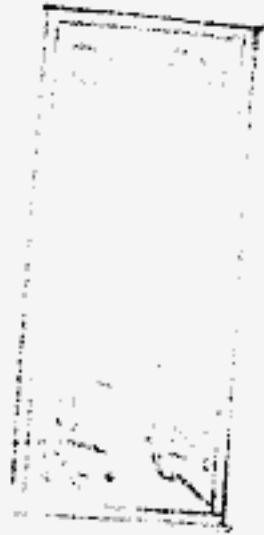
بكرت سمية غدوة فتشمع  
وغدت غدو مفارق لم يربع  
وتزودت عيني غداة لسقيبتها  
بلوى عنيزة، نظرة لم تنقع  
وتصدفت حتى استنبت بك بواضح  
صلت كمنصب الغزال الأتلع  
ومقلني حوراء تحسب طرفها  
وسنان حرة منهل الأدمع  
وإذا ننازعك الحديث رأيتها  
حسنا تبسمها، لذيد المكرع  
كغريض سارية أدركه الصبا  
من ماء اسجر طيب المستنقع  
لعب السبول به فأصبح مازه  
غللا تقطع في أصول الخروع!

(٢)

فسمى ويحك! هل سمعت بغدرة  
رفع اللواء بها لنا في مجمع  
إنا نعرف فلا نرب حليفنا،  
ونكف شح نفوسنا في المطمع،  
ونق بآمن مالننا أحبابنا  
ونجر في الهيجا البرماح وندعى،



ظهرت في هذا الشعر وغيره من غزل الجاهليين متلفعة بأردية البشر ومتحلية بصفاتهم ! إنها «صورة فنية» للثريا ربة الخصب وماتحة الغيث في الديانة الجاهلية ، يناجيا «الحادرة» متخذة إلى هذه المناجاة طريق التراتيل الدينية التي كان يتقرب بها الوثنيون إلى آلهتهم حين يفرعون إليها كلما نزل بهم خطب أو ألم بديارهم جدد ، فيتملقونها وخرصون على تنزيه أنفسهم وتبرئتها من النواقص والخطايا ؛ وهو ما يذكر بتراتيل السومريين وغيرهم من شعوب هذه المنطقة - على نحو ما نجد في هذه الترتيلة التي نظمت في تمجيد الإلهة «عشتار» وتلقاها إلهة الخصب والحب (١٩) .



«حمداً لك يا أروع الإلهات وأشدهن رهبة ،  
ليقدس الكل سيدة الخلق وأعظم الآلهة ،  
الإلهة التي ترتدى اللذة والحب ،  
المفعمة بالحياة والسحر والشهوة واللذة ،  
حلوة في شفيتها ، ويكن سر الحياة في فمها ،  
ذات مجد وسناء ، تلف رأسها بالعصابة ،  
رشيقة القد ، جميلة العينين مشرقتهما ،  
الإلهة الحكيمة التي تمسك بيديها الأقدار ،  
ينبعث العزم والمجد والحبور بمجرد نظرة من عينيها ،  
إنها الإلهة الحامية والروح الحارسة  
عشتار ! من الذي يضاهيها في العظمة ؟  
إرادتها قوية ، مجدة ، وكلمتها مبهجة مطاعة بين الآلهة  
إنها ملكتهم ، ينفذون أوامرها على الدوام ، إنها تستندهم أمام  
ملكهم «أنو» !

تشارك الآلهة في مجلس شوراها ، في حجرتها المقدسة ، بيت  
المسرات والأفراح !  
يجلس قدامها الآلهة كل في مجلسه الخاص ويصفون لما تفوه به ،  
... ..

لقد قدرت لعمى ديتانا العمر الطويل ،  
وجعلت جهات العالم الأربع تخضع تحت قدميه ، وربطت جميع  
الناس إلى نيره !

٢ - وإذا كانت عينية «الحادرة» كما رأينا ، تعكس ما يحمله  
نقدس الجاهليين لـ «الثريا» وغيرها من «ربات» الديانات الجاهلية  
الذين اتخذوا من المرأة في غزلهم رمزا محتلتا وثريا عن هذه الربات في  
صلاتها المختلفة بحياتهم وعواطفهم ! فإن قصيدة الأعشى ، وهي  
الأخرى غزل خالص ، تعكس وجهين مختلفين عن هذه العبادات  
نفسها : أحدهما استمداد هؤلاء الشعراء الجاهليين لصور المرأة في غزلهم من  
طبيعة تصورهم لدور هذه «ربات» وأثرها في حياتهم ! والثاني

واللوحة الثالثة ، وصف مأساة هؤلاء القوم بعد رحيل «سمية»  
عنهم ، فقد أصاب الجذب ديارهم وأهزل دوابهم ، وأضنى السفر  
ومتابعة السير شبابهم . ويعتينا أن نقف من هذه اللوحات عند عناصر  
بعينها حرص الشاعر على أن يثبتها في صورها المختلفة - وهي عناصر إذا ما  
فهمت فيها صحيحا ، يمكن أن تحدد طبيعة تلك المقولة ، التي تدور  
حولها عينية الحادرة ، وتكشف عن حقيقة الرموز التي راح يثبتها في  
صورها ومعانيها . والعنصر الأول ، أن الشاعر كان حريصا في غزله على  
إبراز صبغة تتأثر بها صاحبه عن غيرها من النساء - هي «عدوبة ريقها»  
التي راح يشخصها ويؤكددها في صورة ممتدة يقيم فيها صلة بين ريق  
صاحبه ، في صفاته وطيبه ، وعدوبة الماء الذي تدره سحابة طرية  
ليلا ، في مستنقع دقبق الحصى ، بطيب الماء فيه ويصفو ، تماما كما يدر  
الحالب اللبن من ضرع الناقة - وهذا الماء الذي يشبه في عدوبته ونقاته  
ريق صاحبه ، يبلغ في كثرته مبلغ السيل الذي يتحدر من كل ناحية  
فيجري ماؤه في أصول الأشجار جميعا !

ويدير الشاعر ، في اللوحة الثانية ، حوارا عنيفا مع «سمية» ويلومها  
على موقفها من قومه ، وسوء ظنهم بهم ، مقدما لها هؤلاء في صورة  
أخرى تجتمع فيها كل المفاخر القبلية من الوفاء بالوعد ورعاية الجار ،  
والشجاعة في الحرب ، والذود عن الأحساب ، والصبر في المكاره ، ثم  
يعود فيرسم هؤلاء القوم أنفسهم صورة أخرى ، يسجل معاناتهم  
وضياعهم بسبب ما حل بديارهم من الجذب ، وأصاب دوابهم من  
هزال ، وأضنى شبابهم من سير . وتساءل الآن : ما صلة «سمية» بهذا  
كله ؟ !

إن المفتاح إلى تحديد طبيعة هذه الصلة التي يقيمها الشاعر بين الغزل  
ومعاني القصيدة ، أو بين «سمية» وقومه ، يتمثل في عناصر الخصوبة  
التي رأيناها يحددها في وصفه لريق صاحبه ، من الماء والسحاب والشجر  
والسيل ، كما يتمثل في هذه الصلة التي يقيمها بين رحيل هذه المرأة  
وجذب الديار وهزال الحيوانات وإضناء القوم ، وما يتصل بذلك من  
حوار يختلط فيه لومه «سمية» بدفاعه عن قومه وفخره بمآثرهم ، فإذا  
أضفنا إلى هذا ما نلاحظ من أن غزله في «سمية» من ذلك النوع المثالي  
الذي قلنا إن الشعراء الجاهليين راحوا ينحتون فيه «نماثيل» للمرأة  
تشخص الجمال الأنثوي في صورته المثالية ولكن لاتدل على امرأة بعينها ،  
مما يجعل من هذه المرأة على تنوع صورها امرأة عامة على الرغم من  
التفصيل في وصفها ، أمكننا أن نفهم لماذا يلج «الحادرة» في وصف  
جمال صاحبه على صفة بعينها هي «عدوبة ريقها» حاشدا في هذا  
الوصف عناصر الخصوبة من المطر والرياح والأشجار والسيول كما قلنا !  
إن «سمية» هنا مثل غيرها من النساء اللاتي يذكرهن الشعراء في  
مقدمات القصائد ، ليست امرأة حقيقية كان الشاعر يعرفها ويرتبط معها  
بتجارب عاطفية ، ولكنها امرأة أخرى لا تنتمي إلى عالم البشر وإن

الكشف عما أخذ يصيب عبادة « الكواكب » من شك ووهن على أيدي هؤلاء الشعراء الذين أخذوا يتصلون في أواخر العصر الجاهلي، بطريق أو بآخر، بأصحاب الديانات السماوية التي كانت معروفة في الجزيرة العربية في ذلك الوقت الذي سبق ظهور الإسلام ! كالديانة المسيحية واليهودية ! ومن قبلها حنيفة إبراهيم عليه السلام . وقد أثر هذا الاتصال نوعاً من الشك في حقيقة هذه العبارات الوثنية كما قلنا ، ومن ثم فإننا نجد في هذه الآيات التي نختارها من غزل الأعشى ما يعكس نهكم بهذه المرأة الإلهة التي يتغزل فيها ! وهو نهكم يغلب على صورته التي يرسمها للمرأة في شعره ، كما يغلب على قصص مغامراته معهن - - يقول الأعشى :

أوصلت صرم الحبل من  
سلمى لسطول جنابها ؟ !  
ورجعت بسعد الشيب  
تنعمي وذهبا بطلا بها !  
أقصّر فإنيك طاملاً  
أوضعت في أعججها  
أولن يلاحم في الزجاجة  
صدعها بعصاها  
أن السقري يوماً  
سهلك قبل حق عذابها ،  
وتصير ، بسعد عمارة ،  
يوماً لأمر خرابها ،  
أولن ترى في الرئيبين بحسن كتابها ؟  
أولم ترى حججرا ، وأنت  
حكيممة ، ولما بها  
إن الثعالب بالفصحى  
بسلعين في محرابها ،  
والجنّ نهمزف حولها ،  
كالحبش في محرابها ،  
فخلا لذلك ما خلا ،  
من وقتها وحسابها ،  
ولقد غبت الكعابا  
ت ، أحفظ من غب بها  
وأخون غفلة قومها  
يمشون حول قبابها ،  
حذرا عليها أن ترى ،  
أو أن يسطاف ببابها ،

فبعثت جنابا لنا  
يأتى بـرجع جوابها ،  
فشى ولم يخش الأنيس ، فسزارها وخلاها ،  
فتننازعنا سر الحديث  
فأنكسرت فنبزا بها !  
عضب السلطان ، مُتَضَنٌ ،  
فـسـطـنٌ لما يـمـنى بها ،  
صنسع بـلـين حـديـثـها  
فلدت عـرى أسـبـابـها .  
قالت : قضيت قضية  
عدلاً ، لنا يُرضى بها ؟  
فسأرادها كيف الدخول  
وكسيف ما يؤتى لها .  
في قبة حمراء زينها  
ائتلاف طـبـيبـابـها ،  
فدخلت إذ نام السرقـيبُ  
فـسـبـتُ دون ثـيـابـها .  
حتى إذا ما استرسلت  
من شدة لـلـمـعـابـها ؟  
قـسـمـتـها قـسـمـين كـل  
موجـتـهـبـه يـمـرمـى بها .  
فـثـنـيت جـيـد غـريـرة ،  
ولست بـسـطـن حـقـقـابـها ،  
كالحقنة الصفراء  
صاك عـيـرهـا بـمـلابـها ،  
وإذا لنا نـأـمـورة  
مـرفـوعـة لـشـرابـها  
وتظل تجرى بـسـيـنـنا  
ومـفـفـم يـسـقـى بها  
هزج عـلـيـه التـومـنـان  
إذا نشاء عـذـابـها !  
كلّفت عانة أـمـوناً  
في نشاط هـبـابـها .  
وردت على مـمـد بن  
قـيـس ، نـسـاقـى ولما بها ،  
وجميع لـعـلـبة بن سـعـد  
، بـسـعـد حـول قـبـابـها ،  
من شربها المـزء مـسـسـا  
استـبـطـنت من إـشـرابـها ،

وعلمت أن الله، عبداً

، حَـهـا وأرى بها !  
ونستطيع ، لكي يتيسر لنا فهم هذه القصيدة التي يخلصها  
الأعشى للغزل في «سلمى» تلك ، أن نميز فيها بين ثلاث لوحات  
متكاملة تؤلف فيها بينها لوحة كبيرة يشخص الشاعر من خلالها موقفه من  
هذه المرأة وقومها :

واللوحة الأولى ، يقابل فيها الأعشى بين ماضى هذه المرأة  
وحاضرها ! وبين صلتها القديمة بها وواقعه الحالى معها - كما يقابل بين  
ماضيها وحاضرها وبين مستقبلها ! وفي عبارة أخرى إن الأعشى يمزج ،  
في هذه الصور المتقابلة ، بين الأزمنة أو الأصوات الثلاثة : الماضي  
والحاضر والمستقبل مزجاً دينياً معقداً .

وهو يحرص حين يعرض لوصف حبه معها وانبهاره بجلالها وفتنته بها ،  
على أن ينسب ذلك كله إلى أيام شبابه التي انقضت . وهو يعجب لنفسه  
ويبلغ في لومها حين تدعوه إلى العودة إلى هذه المرأة التي صدعت قلبه  
بهجرها ، صدعا لا يجبر مثل الزجاجة المكسورة لا يصلحها ضم ما تفرق  
منها ! وهو يدعو هذه النفس ، لتأكيد رغبته في عدم العودة إليها ، إلى  
تذكر ما أصابه على يديها من أضرار في أيامه الماضية ! كما يدعوها إلى  
معرفة حقيقتها وما أعد لها ، في كتب داوود ، من عذاب «أو لن ترى  
في الزبر ...» ! وما كتب على القرى التي ارتبطت بها من خراب بعد  
عمار ، وهو خراب قد أخذ منذ زمن طويل يزحف على ديارها حين  
أصاب ثمود بالشام ، فأخذت «الثعالب بالفضحى يلعبن في محرابها» ،  
كما أخذ عذيف الجن يُسمع في محرابها ، تماماً كما كانت «الحبش»  
تصوت وتصبح في هذا المحراب . وحين يصل الأعشى إلى هذه النقطة  
ينهى كلامه عنها ، فإن ذلك كله قد مضى إلى غير رجعة : ما ضيه  
معه ، ومكانتها في قومها !

والشاعر حريص ، في اللوحة الثانية ، على إشاعة السخرية بهذه المرأة  
التي يصفها بالسذاجة وقلة التجربة لصغر سنها ! وهو يحقق هذه السخرية  
عن طريقين : الأولى ، هذه الصورة التي يرسمها لـ «محرابها» الذي  
أخذت الثعالب تصيح فيه ، بعد خرابه ، صياح سدنتها من الحبش فيما  
مضى .

والثانية ! بوصف مغامرة جنسية له معها ، يحرص فيها على أن يكل  
أمر الإعداد لها إلى جنى له يتخطى أحراس قومها من حولها حتى يصل  
إليها ، ويظل بها حتى يخذعها عن نفسها . فليكن حديثها ، وتدنو «عري  
أسبابها» . ويفصل الأعشى في وصف لقائه بها واستمتاعه معها ، في  
صور ومعان حسية ، وكأنه بذلك يريد أن يفضحها بين قومها :

ويقص الأعشى في اللوحة الثالثة ، كيف ركب نافته بعد أن فرغ من  
مجلسه معها فحملته إلى قومها «بنى سعد بن قيس» الذين وجدهم عبيدا  
لها يعكفون على أنصاب صاحبتهم ويتعلقون بها ، على الرغم من تلك  
الإهانة التي لحقت بها ، والتي كشفها «الله» للناس جميعاً يرون بها  
ذلك ! وتتساءل الآن : من هذه المرأة التي يصفها الأعشى على هذا  
النحو الذي يجعل لها فيه أنصبا وقبائبا ومعابدا ، وعبادا يطوفون بها ،  
ويجعل لها ذكرا في الكتب الدينية ، وعذابا في الآخرة ، . وخسارا  
للذين يحتفون بها ويقدمونها ؟ أليست هي «الزهرة» ربة العشق والشهوة  
والإغراء في ديانة الوثنيين من عرب الشمال ، تلك الديانة التي أخذ إيمان  
الجاهليين بها يضعف في هذه الفترة القريبة من ظهور الإسلام !

ولعل أهم ما ينبغي أن نلتفت إليه في هذه اللوحات الثلاث ما  
نعكسه من هذا التطور الذي أخذ يحد على عقائد الجاهليين الدينية !  
وهو تطور كما نرى ، يتمثل في سخرية الأعشى من هذه «الربة» التي  
يفضحها ويمارس معها تجربة جنسية مكشوفة ، حين يتخذ من «سلمى»  
رمزا لها وهو تطور كان الأعشى يحققه هو وغيره من شعراء هذه الفترة ،  
عن طريق تلك المعارف الدينية التي لا نشك في أن الأعشى قد اكتسبها  
من البيئات المسيحية واليهودية التي كان يتصل بها على نحو ما نقص أخبار  
القدماء عنه . ولا نحتاج في الحقيقة إلى إثبات شيء من ذلك ، فقد  
ترددت في ديوانه إشارات إلى المسيحية بصورة تعكس معرفته بهذا التيار  
الديني الذي أخذ يغزو الشعر في أواخر العصر الجاهلي - والذي كان  
ارهاصا حقا ، في صورة أو أخرى ، بظهور الإسلام .

وبعد ، فلعله قد استبان لنا أن قراءة الشعر الجاهلي خاصة والقديم  
عامة وقراءة صحيحة لا تنأى لنا إلا بالعودة إلى هذا الموروث الميثولوجي  
والشعبي الذي كان يحكم حياة الجاهليين الدينية والاجتماعية والعقلية ،  
وهو ما يحتاج إلى دراسات أخرى تسعى إلى الكشف عن هذه العقائد  
الوثنية أو فلتقل هذه الأساطير الضائعة لمعرفة أثرها في هذا الشعر .<sup>(٢)</sup>

## ● هامش

(١) (بولاق) : ١٧٦/١ وغير ذلك من المصادر التي حفلت بأخبار معاوية مع  
الرواة .

(٢) راجع ما كتبناه حول طبيعة التفكير الديني عند الجاهليين في كتاب : الشعر  
الجاهلي : قضاياها الفنية والموضوعية ٣٧ - ٦٦ . وراجع أيضا حول  
ديانات الجاهليين :

- سبتيو موسكاتي : الحضارات السامية القديمة

(١) لقد كانت لمعاوية شهرة معروفة وشغف بتدوين تراث العرب القديم  
فيروى عنه أنه كان في بلاطه غلمان موكلون بكتابة ما يتحدث به الرواة  
المختلفون إليه من أخبار الجاهليين وأشعارهم وحروبهم ، ومغازي الرسول  
وحروب المسلمين .. راجع الأغاني (دار الكتب) ٣ : ١٠٠ ، العقد  
الفرید : ٦ : ١٢٥ ، عيون الأخبار : ١ : ١٢٦ ، وخزانة الأدب

- أفراد هذا الثالوث : كما أنه فيها أب للشمس والكوكب الزهرة .
- (٨) تاريخ العرب قبل الإسلام ٦ : ٥٤ - ١٧٤ .
- (٩) Carl Cleman, Religions of the World, p. 52.
- محمود سليم الخوت : في طريق الميثولوجيا عند العرب ٨٨ - ٧٩
- (١٠) نفسه . وانظر أيضا :
- S. H. Langdon, The Mythology of All The World, 5, p. 34.
- (١١) نفسه
- (١٢) القرويني : عجائب المخلوقات ( ط ١٨٤٩ ) : ٢٣ .
- (١٣) تفسير الطبري ( ط ١٣١٠ ) : ٣٤٦/١ .
- (١٤) العمدة ( ط ١٩٢٥ ) ٢ : ١٩٩ . وراجع أيضا الميثولوجيا عند العرب : ٩٧ - ١٠٠ فقد نقل عنه وعن غيره من المصادر القديمة مادة غزيرة عن هذا الكوكب .
- (١٥) البيروني : الآثار الباقية عن القرون الخالية ( ٨ ١٨٧٨ ) : ٣٤٢ .
- (١٦) اللسان .
- (١٧) المبداني : الأمثال ( ط ١٣١٢ ) ٢ : ٣١٢ .
- (١٨) راجع محاضرات كارلوسالينو عن « علم الفلك : تاريخه عند العرب في القرون الوسطى » . المحاضرتين الثامنة عشرة والتاسعة عشرة ١١٧ - ١٣٩ .
- (١٩) طه باقر : مقدمة في أدب العراق القديم : ٢٠٣ - ٢٠٥ .
- (٢٠) راجع الدراسات المختصة الآتية التي قامت حول هذا الموضوع :
- الدكتور علي البطل : الصورة الباطنية في الشعر حتى آخر القرن الثاني الهجري .
- (رسالة دكتوراه بإشراف)
- ٢ - الدكتور أحمد كمال زكي : دراسات في النقد الأدبي الحديث : التشكيل الخرافي لشعرنا القديم : ( ٢٠٣ - ٢١٥ )
- ٣ - الدكتور نصرت عبدالرحمن : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي .
- نجيب ميخائيل : مصر والشرق الأدنى
- جواد علي : تاريخ العرب قبل الإسلام ( الجزء السادس ) .
- الدكتور سليم الخوت : في طريق الميثولوجيا عند العرب .
- رينيه ديسو : العرب في سورية قبل الإسلام
- إلى غير ذلك من الدراسات التي اعتمدت على النقوش التي اكتشفت في الجزيرة العربية .
- (٣) لقد أفاض مرجوليوت في بحث هذه النقطة في مقالته عن « أصول الشعر العربي » واتخذ من ورود مثل هذه الإشارات الدينية في صورتها القريبة من الديانات السامية دليلا على زيف هذا الشعر ونظمه بعد ظهور الإسلام . ( راجع : « أصول الشعر العربي » ترجمة الدكتور عبد الله أحمد المهنا : ١٣ - ١٧ ( النص المكتوب على الآلة الكاتبة ) ، وراجع أيضا التعاليف القيمة التي رتبها المترجم على المقالات مرجوليوت واقتراحاته في الخواشي : ٢٥ - ٣٨ .
- (٤) تاريخ العرب قبل الإسلام ٦ : ٣٧ .
- (٥) آية ٦٣ - سورة العنكبوت
- (٦) آية ٦١ - سورة العنكبوت
- (٧) من المؤسف أن ما تم العثور عليه من النقوش لا يكشف عن نشأة هذا التفكير في هذه الصورة التي تجعل من القمر أباً ، والشمس أمّاً ، والزهرة ابناً أو ابنة ، وذلك على عكس ما نجد لدى الشعوب الأخرى التي تحتفظ لغاتها بصيغ تعبر عن التقاء الشمس بالقمر فيها معنى الزواج وقد تغلبت أساطير هذه الشعوب بهذا الزواج ، ومن ثم فإننا عاجزون عن فهم حقيقة هذه الصلة العائلية بين هذا الثالوث على النحو الذي كان يتصوره الجاهليون . وقد ورد في اللغة العربية لفظ « اقتران » في كتب النجوم والأنواء ، ويطلق عادة على « اقتران » الشمس بالقمر ، و« اقتران » الكواكب الأخرى بعضها ببعض ، مما يوحي بأن وراء هذا الثالوث الوثني أسطورة دينية معينة ضاعت فيها ضاع من أخبار الجاهليين .
- وبأني القمر في الديانتين السومرية والآكدية في مقدمة الآلهة ، وهو أقدم





# الهرمنيوطيقا

## ومعضلة تفسير النص

نصر أبو زيد

القضية الأساسية التي تناولها «الهرمنيوطيقا» بالدرس هي معضلة تفسير النص بشكل عام ، سواء كان هذا النص نصا تاريخيا ، أم نصا دينيا ، أم نصا أدبيا . والأسئلة التي نحاول الإجابة عليها - من ثم - أسئلة كثيرة معقدة ومتشابكة حول طبيعة النص وعلاقته بالتراث والتقاليد من جهة ، وعلاقته بمؤلفه من جهة أخرى . والأهم من ذلك أنها تركز اهتمامها بشكل لافت على علاقة المفسر (أو الناقد في حالة النص الأدبي) بالنص . هذا التركيز على علاقة المفسر بالنص هو نقطة البدء والقضية الملحة عند فلاسفة الهرمنيوطيقا . وهي - في تقديري - الزاوية التي أهملت إلى حد كبير في الدراسات الأدبية منذ أفلاطون حتى العصر الحديث . ومصطلح الهرمنيوطيقا مصطلح قديم بدأ استخدامه في دوائر الدراسات اللاهوتية ليشير إلى مجموعة القواعد والمعايير التي يجب أن يتبعها المفسر لفهم النص الديني (الكتاب المقدس) . والهرمنيوطيقا - بهذا المعنى - تختلف عن التفسير الذي يشير إليه المصطلح Exegesis على اعتبار أن هذا الأخير يشير إلى التفسير نفسه في تفاصيله التطبيقية بينما يشير المصطلح الأول إلى «نظرية التفسير» . ويعود قدم المصطلح للدلالة على هذا المعنى إلى عام ١٦٥٤ م . ومازال مستمرا حتى اليوم خاصة في الأوساط البروتستانتية (١)

الهرمنيوطيقا . إذ - فؤادة لا بد - «ديانة في نفس الوقت» . وهي في تركيزها على «الزاوية المفسر والنص» ليست قضية خاصة بالفكر الغربي . بل هي قضية لها وجودها الملح في التراث العربي القديم والحديث . وفي السواء . وينبغي أن نكون على وعي دائم - في تعاملنا مع الفكر الغربي في أحد جانبيه من جوانبه - بأذا في حالة حوار جدلي ، وأنا يجب أن لا تكوني بالاستيراد والتبني : بل علينا أن نتطرق من همومنا الراهنة في التعامل مع واقعنا الثقافي بجانبيه التاريخي والمعاصر . من هنا يكتسب حوارنا مع الفكر

العلمي اتساع مفهوم المصطلح في تطبيقاته الحديثة ، وانتقال من مجال علم اللاهوت إلى دوائر أكثر اتساعا تشمل كافة العلوم الإنسانية كاللغويات وعلم الاجتماع والأنثروبولوجي وفلسفة الجمال والنقد الأدبي والفنون كلور . وإذا كان هذا الاتساع في مفهوم المصطلح وتطبيقاته يعمل من الصعب - في مثل هذه الدراسة - الإلمام بكل التفاصيل . فإن علينا أن نقنع بالخطوط العامة لتطور هذا العلم مركزين على مغزاه بالنسبة لنظرية تفسير النصوص الأدبية .



الغربي أصالته وديناميته ، ومن هنا أيضا نكف عن اللهث وراء كل جديد مادام قادما إلينا من الغرب « المتقدم » . هذا الوعي بعلاقتنا الجدلية بالفكر الغربي - من جانب آخر - يخلصنا من الانكفاء على الذات والتقوق داخل أسوار « تراثنا المجيد » و « تقاليدنا الموروثة » ومن الغريب أن واقعنا الثقافي - وكذلك الاجتماعي والسياسي - يتسع لشعاري « الانفتاح الكامل » و « الاكتفاء الكامل » دون أدنى إحساس بالتعارض الجدلي بين الشعارين . إن صيغة « الحوار الجدلي » ليست صيغة تلفيقية تحاول أن تتوسط بين نقيضين ، بل هي الأساس الفلسفي لأي معرفة ، ومن ثم لأي وعي بصرف النظر عما نرفعه من شعارات أو تنبيهات من مقولات ومواقف . إن أي موقف يقوم على الاختيار ، والاختيار عملية مستمرة من القبول والرفض ، أي عملية مستمرة من الحوار التي تبدأ من الموقف . وسواء اخترنا من التراث أم اخترنا من الغرب فإن اختيارنا قائم على الحوار الذي يدعم موقفنا . إن إدراك جدلية الحوار في عملية الاختيار يعمق الوعي ويخلصنا من الفوضى الفكرية التي لا يستطيع أي متأمل لحياتنا الثقافية أن ينكرها . من هذا المنطلق نتعرض لفلسفة الهرميوطيقا في الفكر الغربي الحديث آملين أن تضي لنا بعض جوانب القصور في رؤيتنا الثقافية عامة ، وفي رؤيتنا للعمل الأدبي خاصة . ولكن علينا قبل ذلك - لكي نكون منسقين مع منهجنا - أن نشير إلى معضلة تفسير النص في تراثنا القديم والحديث .

## ( ١ )

هناك في تراثنا القديم ، وعلى مستوى تفسير النص الديني ( القرآن ) تلك التفرقة الحاسمة بين ما أطلق عليه « التفسير بالمأثور » وما أطلق عليه « التفسير بالرأى » أو « التأويل » ، وذلك على أساس أن النوع الأول من التفسير يهدف إلى الوصول إلى معنى النص عن طريق تجميع الأدلة التاريخية واللغوية التي تساعد على فهم النص فيها « موضوعيا » ، أي كما فهمه المعاصرون لتزول هذا النص من خلال المعطيات اللغوية التي يتضمنها النص وتفهمها الجماعة . أما التفسير بالرأى أو « التأويل » فقد نظر إليه على أساس أنه تفسير « غير موضوعي » ، لأن المفسر لا يبدأ من الحقائق التاريخية والمعطيات اللغوية ، بل يبدأ بموقفه الراهن محاولا أن يجد في القرآن ( النص ) سندا لهذا الموقف . وقد أطلق على أصحاب الاتجاه الأول

أهل السنة والسلف الصالح . ونظر إلى هذا الاتجاه - غالبا - نظرة إجلال واحترام وتقدير ، بينما كانت النظرة إلى أصحاب الاتجاه الثاني - وهم الفلاسفة والمعتزلة والشيعة والمتصوفة - نظرة حذر وتوجس ، ووصلت في أحيان كثيرة إلى التكفير وحرق الكتب .

ومن الضروري الإشارة إلى أن التمايز بين الاتجاهين - في الواقع العملي - لم يكن حاسما يمثل هذا الوضوح الذي تطرح به القضية على المستوى النظري ، فلم تخل كتب التفسير بالمأثور من بعض الاجتهادات التأويلية حتى عند المفسرين القدماء الذين عاصروا في بواكير حياتهم نزول النص كابن عباس مثلا ( ٢ ) . ومن جانب آخر لم تتجاهل كتب التفسير بالرأى أو « التأويل » الحقائق التاريخية واللغوية المتصلة بالنص . وللمعضلة بعدها الميتافيزيقي الذي لم يتنبه له القدماء تنبها واضحا ، وإن مشوه متسا غير مباشر . هذه المعضلة هي : كيف يمكن الوصول إلى المعنى « الموضوعي » للنص القرآني ؟ وهل في طاقة البشر بمحدوديتهم ونقصهم الوصول إلى « المقصد » الإلهي في كتابه وإطلاقه ؟ لم يزعم أي من الفريقين إمكان هذا ، غاية الأمر أن المؤولة كانوا أكثر حرية في الفهم وفتح باب الاجتهاد ، بينما تمسك أهل السلف - وإن لم يقرروا ذلك صراحة - بإمكانية الفهم الموضوعي على التغليب .

ولا شك أن الخلاف بين الاتجاهين كانت له أصوله الاجتماعية والفكرية التي لا يعنينا التعرض لها في مثل هذا المقال . وبكفيينا هنا الإلماح إلى وجود المعضلة في تراثنا الديني والإشارة إلى وجود اتجاهين يمثل كل منهما زاوية في النظر إلى علاقة المفسر بالنص : الاتجاه الأول يتجاهل المفسر ويلغى وجوده لحساب النص وحقائقه التاريخية واللغوية ، بينما لا يتجاهل الاتجاه الثاني مثل هذه العلاقة ، بل يؤكد على خلاف في مستويات هذا التأكيد وفعاليتها بين الفرق . والاتجاهات التي تتبنى هذه الزاوية . ومن الجدير بالذكر أن اختلاف مناهج المفسرين في العصر الحديث فيما يتصل بتفسير النص القرآني ما تزال تدور حول هذين المحورين ، وإن تكن الغلبة - على المستوى الإعلامي - كما كانت في الماضي لأصحاب المنهج التاريخي الموضوعي .

ويتجلى وجود المعضلة في تراثنا النقدي الحديث على المستوى العملي التطبيقي ، إذ الوعي بها على المستوى النظري ليس واضحا كل الوضوح . فالنص الأدبي يتسع للعديد من التغيرات التي تتنوع بتنوع اتجاهات النقد ومذاهبهم . هذه الاتجاهات ليست في حقيقتها سوى صياغة لموقف الناقد الاجتماعي والفكري في واقعه .





النظريات يؤكد أن جانب علاقة النص بالمفسر ظل جانبا مهملا حتى في الواقعية الاشتراكية التي عاجلت الزوايا المتعددة للمعضلة علاجا حاسما مستفيدة دون شك من كل الانجازات الأصلية للنظريات التي سبقتها. ورغم ما في مقولاتها الأساسية - خاصة مقولة الجدل - من أساس صالح للنظر إلى علاقة المفسر بالنص، فإن هذا الجانب ظل - على مستوى الوعي النقدي - مهملا أو غائما في أحسن الأحوال.

ولقد بدأت دراسة الفن عامة، والأدب خاصة بتحليل العلاقة بين الإبداع والعالم الواقعي الذي نعيش فيه، وانتهت على يد كل من أفلاطون وأرسطو - وحتى العصر الحديث فيما عرف بالكلاسيكية - إلى تأكيد دور الواقع الخارجي على حساب الفنان أو المبدع فيما عرف بنظرية المحاكاة. وانتهت هذه النظرية في تفسير العمل الفني والأدبي إلى محاولة البحث عن الدلالات الخارجية التي يشير إليها العمل. وانعدت هذه الدلالات الخارجية عند أفلاطون مع «الحقيقة» الفلسفية المتوارية وراء عالم الظواهر، والمتعالية على الوجود المادي. وإذا كان أرسطو لم يسلم بالموازاة الحرفية بين الفن والواقع كما فعل أفلاطون، فإنه لم يرد هذا الانحراف في العمل الفني إلى دور المبدع وموقفه من الواقع، بل رده إلى قيم مطلقة معيارية يقاس على أساسها جودة العمل أو رداءته فيما عرف بنظرية التطهير الأخلاقية (٤).

وعلى الجانب المقابل أكدت الرومانسية دور المبدع على حساب الواقع، وأخلت السبيل لمشاعر الفنان وانفعالاته الداخلية، ونظرت إلى العمل الأدبي على أساس أنه تعبير عن العالم الداخلي للفنان ومواز له. وصارت مهمة الناقد أو المفسر هي أن يفهم الفنان بغية فهم العمل نفسه، وذلك عن طريق الاستعانة بكل المعلومات التي يمكن له تحصيلها عن حياة الفنان وسيرته الذاتية. غير أن الرومانسية - من جانب آخر - قد حولت عملية نقد العمل الفني إلى إبداع جديد فيما عرف بالانطباعية. وأكدت حرية الناقد في تفسير العمل الأدبي، وجعلته عنصرا فاعلا يحتكم إلى معايير الخاصة في فهم العمل وتفسيره. إن ما أضافته الرومانسية - من وجهة نظر التأويلية - أنها أفسحت مجالا لذاتية الناقد في فهم النص، طالما أن ما يشير إليه النص - وهو ذات الفنان ومشاعرها - وانفعالاتها - منطقة غامضة يصعب الوصول إليها بموضوعية علمية من خلال النص الذي تتعدد دلالاته بتعدد القارئ. هذا التعدد يرجع إلى

وتتمثل المعضلة الحقيقية في أن كل ناقد يزعم أن تفسيره للنص هو التفسير الوحيد الصحيح، وأن مذهبه النقدي هو المذهب الأمثل للوصول إلى المعنى «الموضوعي» للنص كما قصده مؤلفه. ولا أدل على ذلك من كثرة التفسيرات التي طرحت على أدب كاتب معاصر هو نجيب محفوظ «فنحن نلتقي به عند باحث وقد صورته كاتب الاشتراكية الأول الذي وقف حياته وإنتاجه للدفاع عنها، كما نلتقي به عند باحث آخر وقد أصبح كاتب الإسلامية الروحية» (٣). وهكذا لا يكتفي الناقد بتجاهل العلاقة بين موقفه الذاتي من الواقع وبين المنهج الذي يتبناه لتحليل النص الأدبي، بل يوحد بشكل صارم بين تفسيره للنص والنص نفسه، كما أنه يوحد بين النص بكل علاقاته وتشكيلاته اللغوية والجمالية وبين قصد المؤلف. إن ثلاثية (المؤلف/النص/الناقد) أو (القصد/النص/التفسير) لا يمكن التوحيد الميكانيكي بين عناصرها، ذلك أن العلاقة بين هذه العناصر تمثل إشكالية حقيقية، وهي الإشكالية التي نحاول الهرمنيوطيقا - أو التأويلية إذا شئنا استخدام مصطلح عربي - تحليلها والإسهام في النظر إليها نظرة جديدة تزيل بعض صعوبات فهمها، وبالتالي تؤسس العلاقة بينها على أساس جديد.

ما هي العلاقة بين المؤلف والنص؟ وهل يعد النص الأدبي مساويا حقيقيا لقصد المؤلف العقلي؟ وإذا كان ذلك صحيحا، فهل من الممكن أن يتمكن الناقد أو المفسر من النفاذ إلى العالم العقلي للمؤلف من خلال تحليل النص المبدع؟ وإذا أنكرنا التطابق بين قصد المؤلف والنص، فهل هما أمران متمايزان منفصلان تماما؟ أم أن ثمة علاقة ما؟ وما هي طبيعة هذه العلاقة؟ وكيف نقيسها؟ وبالتالي ما هو نوع العلاقة بين النص والناقد أو المفسر؟ وما هي إمكانية الفهم «الموضوعي» لمعنى النص الأدبي؟ ونقصد «بالفهم الموضوعي» الفهم العلمي الذي لا يختلف عليه، أي فهم النص كما يفهمه مبدعه أو كما يريد أن يفهم. وتتزايد المعضلة تعقيدا إذا نساءنا عن علاقة ثلاثية (المؤلف/النص/الناقد) بالواقع الذي تتم فيه عمليتا الإبداع والتفسير. وتزداد حدة التعقيد إذا كان النص ينتمي إلى زمن مغاير وواقع مختلف لزمن التفسير وواقعه، أي إذا كان المؤلف والناقد ينتميان إلى عصرين مختلفين وواقعين متمايزين.

لقد حاولت نظرية الأدب - في مسار تطورها التاريخي - أن تعالج جوانب مختلفة من هذه المعضلة وتوقفت كل نظرية - في إطار ظروفها التاريخية - عند جانب أو أكثر من هذه الجوانب مؤكدة أهميته على حساب الجوانب الأخرى. واستعراض سريع لهذه



لها قوتها وديناميكيته . والناقد النحوي الحديث يدافع عامة عن « استقلال وجود » العمل الأدبي . ويرى أن مهمته هي النفاذ إلى هذا الوجود من خلال تحليل النص . هذا الفصل المبني بين الذات والموضوع . وهو فصل محوري في الواقعية ، يصبح الأساس الفلسفي وإطار التفسير الأدبي ( ٧ ) .

وقد حاولت البنائية - مستفيدة من مناهج علم اللغة - التغلب على هذه المعضلة بتركيز اهتمامها - في تحليل العمل الأدبي - في البحث عن البنية التي تؤدي إلى اكتشاف النظام الذي يقوم على أساسه العمل الأدبي . واعتبرت أن هذا النظام - أو اكتشافه - يحل معضلة ثلاثية ( القصد / النص / التفسير ) على أساس أن هذه العناصر ليست إلا تجليات بمستويات مختلفة لظاهرة النظام كما تتجلى في الفكر ( القصد ) والتشكيل ( النص ) والتحليل ( التفسير ) . ووحدت البنائية بين هذه المستويات الثلاث ( أو التجليات ) للنظام وبين مستويات أخرى في الواقع بأبعاده الاقتصادية والاجتماعية والسياسية نزولا إلى نظام الطعام والأزياء وكافة الممارسات اليومية من أدائها إلى أرقاها . إن الناقد البنوي يتجاوز ثنائية الذات والموضوع . بإخضاعها معا لفكرة النظام ، وهو بالتالي يجعل الأدب مشيرا إلى معطى خارجي محدد سلفا ، ويشل من ثم فاعلية الفنان والناقد معا ، لأنها تخضعان لنوع من الجبرية الصارمة . وسنعود - فيما بعد - لمناقشة اعتراضات بعض مفكرى الهرمنيوطيقا على البنائية ، لنرى بعض الإضافات التي أجريت عليها استجابة لهذه الاعتراضات .

## ( ٢ )

يمثل المفكر الألماني شليرماخر ( ١٨٤٣ م ) الموقف الكلاسيكي بالنسبة للهرمنيوطيقا . ويعود إليه الفضل في أنه نقل المصطلح من دائرة الاستخدام اللاهوتي ليكون « علما » أو « فنا » لعملية الفهم وشروطها في تحليل النصوص . وهكذا تباعد شليرماخر بالتأويلية بشكل نهائي عن أن تكون في خدمة علم خاص ، ووصل بها إلى أن تكون علما بذاتها يؤسس عملية الفهم ، وبالتالي عملية التفسير .

وتقوم تأويلية شليرماخر على أساس أن النص عبارة عن وسيط لغوي ينقل فكر المؤلف إلى القارئ ، وبالتالي فهو بشير - في جانبه اللغوي - إلى اللغة بكاملها . ويشير -

خصوصية الأداة - اللغة في حالة الأدب - التي تتفاعل مع مشاعر الفنان - في حالة التعبير - فتغير بنيتها بقدر ما تغير هي من طبيعة هذه الانفعالات التي كانت في حالة تشوش وغموض قبل تجسدها في العمل الأدبي ( ٥ ) . وفي مرحلة الجزر الرومانسي ، خطت الدراسة الأدبية على يد ت . س . إليوت خطوة جديدة جعلت « النص » هو محور اهتمامها ، منكرة أي علاقة بين « النص » ومبدعه أو الواقع الذي تمت فيه عملية الابداع . إن للنص عند إليوت وجودا مستقلا لا ينتمى فيه إلى أي شيء خارجه ، ولا يجب على الناقد البحث عن دلالات للعمل الأدبي خارج إطاره اللغوي . إن مهمة الناقد هي تحليل النص بتشكيلاته اللغوية وبيان عناصرها ودلالاتها الجمالية . وإلى جانب التحليل يجب عليه مقارنة النص بنصوص أخرى تنتمي لنفس النوع الأدبي بهدف الكشف عن دور هذا النص في دائرة التقاليد الأدبية . ماذا أخذ منها وماذا أضاف إليها . وتقاس عظمة العمل الأدبي بمدى إسهامه في طرح تقاليد أدبية جديدة يغير بها من نظام التقاليد السائدة . إن مهمة الناقد يجب أن تقوم على أساس موضوعي محايد وأن تستخدم وسائل محايدة ، هي التحليل والمقارنة ، كما أن الفنان يجب عليه أن يتجنب مشاعرة الشخصية في عملية الإبداع ويخلق بدلا منها معادلا موضوعيا « محايدا » هو العمل الأدبي ( ٦ ) .

وقد قدر لمثل هذه النظرة - التي تتزيا بالعلمية والموضوعية - لأسباب ليس هنا مجال شرحها - أن تسود مجال النقد الأدبي بدرجات متفاوتة من الاعتراف بعلاقة نص بمبدعه أو علاقته بالواقع بمعناه الواسع . وصار التركيز أساسا - في هذه المناهج - على تحليل النص باعتباره نقطة البدء والمعاد في « علم الدراسات الأدبية » . وترك مجال علاقة النص بمبدعه أو علاقته بالواقع لمجالات أخرى عند النقد الأدبي مثل علم النفس أو علم اجتماعية الأدب . ولم تنج من سطوة هذا التصور بعض الاتجاهات الواقعية ، خاصة الواقعية المطبقة في كل من إنجلترا وأمريكا . هذه الواقعية ( تميل إلى افتراض أن العمل الأدبي هناك ، قائم - ببساطة - في العالم مستقل بشكل أساسي عن متلقيه . ويعتبر تلقى العمل عملية منفصلة عن العمل نفسه ، ومهمة التفسير الأدبي هي الكلام عن « العمل نفسه » . ومن ناحية أخرى يعتبر قصد المؤلف منفصلا بشكل حاد عن العمل . إن للعمل الأدبي كينونة





reconstruction وهي تعدد بكيفية تصرف النص في كلية اللغة ، وتعتبر المعرفة المتضمنة في النص نتاجا للغة . وهذه البداية جانب آخر ، وهو ما يطلق عليه شليرماسر Objective divinatory reconstruction إعادة البناء التنبؤي الموضوعي ، وهي تحدد كيفية تطوير النص نفسه للغة .

وللبداء من الجانب الذاتي - كذلك - جانبان : الأول هو إعادة البناء الذاتي التاريخي ، وهو يعتد بالنص باعتباره نتاجا للنفس ، أما الجانب الثاني وهو الذاتي التنبؤي فهو يحدد كيف تؤثر عملية الكتابة في أفكار المؤلف الداخلية .

هذان الجانبان - الموضوعي والذاتي ، أو اللغوي والنفسى - بفرعيها التاريخي والتنبؤي ، يمثلان القواعد الأساسية ، والصيغة المحددة لفن التأويل عند شليرماسر . وبدونها لا يمكن تجنب سوء الفهم . إن مهمة الهرمنيوطيقا هي فهم النص كما فهمه مؤلفه ، بل حتى أحسن مما فهمه مبدعه (١٠) . ورغم تسوية شليرماسر بين الجانبين - اللغوي والنفسى - من حيث صلاحيتها كنقطة بداية لفهم النص ، فإنه يعود ليلمح إلى أن البدء بالمستوى اللغوي - التحليل النحوي - هو البداية الطبيعية . وهذا يقوده إلى مفهوم «الدائرة التأويلية» :

لكي نفهم العناصر الجزئية في النص ، لابد - أولا - من فهم النص في كليته . وهذا الفهم للنص في كليته لابد أن ينبع من فهم العناصر الجزئية المكونة له . ومعنى ذلك - فيما يرى شليرماسر - أننا ندور في دائرة لا نهاية لها هي ما يطلق عليه الدائرة الهرمنيوطيقية . ومعنى ذلك أن عملية تفسير النص - على المستوى اللغوي الموضوعي - بجانبه التاريخي والتنبؤي - تدور في دائرة ، ولابد أن تستند إلى معرفة كاملة باللغة من جانب ، وبخصائص النص من جانب آخر . ويمكن بنفس الدرجة تطبيق مفهوم الدائرة التأويلية على المستوى الذاتي النفسى بجانبه التاريخي والتنبؤي .

إن الدائرة التأويلية تعنى أن عملية فهم النص ليست غاية سهلة ، بل عملية معقدة مركبة ، يبدأ المفسر فيها من أى نقطة شاء ، لكن عليه أن يكون قابلا لأن يعدل فهمه طبقا لما يسفر عنه دورانه في جزئيات النص وتفاصيله وجوانبه المتعددة التي أشار إليها شليرماسر . ومادامت مهمة الهرمنيوطيقا هي وضع المعايير والقواعد ، فإن شليرماسر

في جانبه النفسى - إلى الفكر الذاتي لمبدعه . والعلاقة بين الجانبين - فيما يرى شليرماسر - علاقة جدلية . وكلما تقدم النص في الزمن صار غامضا بالنسبة لنا ، وصرنا - من ثم - أقرب إلى سوء الفهم لا الفهم . وعلى ذلك لابد من قيام «علم» أو «فن» بعصمتنا من سوء الفهم ويجعلنا أقرب إلى الفهم . وينطلق شليرماسر لوضع قواعد الفهم من تصوره لجانبى النص ، اللغوي والنفسى . يحتاج المفسر للنفاذ إلى معنى النص إلى موهبتين : الموهبة اللغوية ، والقدرة على النفاذ إلى الطبيعة البشرية ، الموهبة اللغوية وحدها لا تكفى لأن الإنسان لا يمكن أن يعرف الإطار اللا محدود للغة ، كما أن الموهبة في النفاذ إلى الطبيعة البشرية لا تكفى لأنها مستحيلة الكمال ، لذلك لابد من الاعتماد على الجانبين ، ولا يوجد ثمة قواعد لكيفية تحقيق ذلك » (٨)

ولكن ما هي طبيعة العلاقة بين فكر المؤلف (أو نفسيته) وبين الإطار اللغوي (الوسيط) الذى يتم فيه التعبير؟ يرى شليرماسر - أن اللغة تحدد للمؤلف طرائق التعبير التى يسلكها للتعبير عن فكره . ولغة وجودها الموضوعى المتميز عن فكر المؤلف الذاتى . وهذا الوجود الموضوعى هو الذى يجعل عملية الفهم ممكنة . ولكن المؤلف - من جانب آخر - يعدل من معطيات اللغة تعديلا ما . إنه لا يغير اللغة بكاملها ، وإلا صار الفهم مستحيلا ، إنه - فحسب - يعدل بعض معطياتها التعبيرية ، ويحتفظ ببعض معطياتها التى يكررها وينقلها وهذا ما يجعل عملية الفهم ممكنة «إننى أفهم المؤلف بقدر توظيفه للغة ، فهو - من جانب - يقدم فى استعماله للغة أشياء جديدة ، ويحتفظ - من جانب آخر - ببعض خصائص اللغة التى يكررها وينقلها» (٩)

هناك إذن فى أى نص جانبان : جانب موضوعى يشير إلى اللغة ، وهو المشترك الذى يجعل عملية الفهم ممكنة ، وجانب ذاتى يشير إلى فكر المؤلف وينجلي فى استخدامه الخاص للغة . وهذان الجانبان يشيران إلى تجربة المؤلف التى يسعى القارئ إلى إعادة بنائها بغية فهم المؤلف أو فهم تجربته . والقارئ يمكن له أن يبدأ من أى الجانبين شاء ، مادام كل منهما يودى به إلى فهم الآخر . وكلا الجانبين - فى رأى شليرماسر - صالحان كنقطة بداية لفهم النص . البدء بالجانب اللغوي يعنى أن القارئ يقوم بعملية إعادة بناء تاريخية موضوعية للنص ، وهي عملية يطلق عليها شليرماسر Objective Historical



يكتفى بوضع المعايير العامة التي براها ضرورية لتجنب سوء الفهم . ولكنه من جانب آخر يرى « أن نظرية التأويل .. رغم كل التقدم الذي أصابته - مازال بعيدة عن أن تكون فناً مكتملاً » ويؤكد بنفس الدرجة استحالة أن يستطیع أى تفسير لعمل ما استهلاك كل إمكانيات معنى هذا العمل . وكل ما يطمح إليه المفسر أن يصل إلى أقصى طاقته في تفسير النص. (١١)

ورغم النقلة الهامة للهرمنيوطيقا على يد شليرماخر لتكون « فناً » مستقلاً بذاته عن أى مجال ، فإن كلاسيته تبدى في حرصه على وضع قوانين ومعايير لعملية الفهم ، ومن ثم لعملية تفسير النصوص . إنه يحاول أن يتجنب « سوء الفهم المبلى » في أى عملية تفسير . ولكنه في هذه المحاولة لتجنب « سوء الفهم » يطالب المفسر - مهما كانت الهوة التاريخية التي تفصل بينه وبين النص - أن يتباعد عن ذاته وعن أفقه التاريخي الراهن - ليفهم النص فيها موضوعياً تاريخياً . إنه يطالب المفسر - أولاً - أن يساوى نفسه بالمؤلف ، وأن يحل مكانه عن طريق إعادة البناء الذاتي والموضوعي لتجربة المؤلف من خلال النص . ورغم استحالة هذه المساواة من الوجهة المعرفية فإن شليرماخر يعتبرها الأساس الهام للفهم « الصحيح » . و ثم نقحة رومانسية تغلف كلاسيكية شليرماخر تتجلى في اعتباره النص تعبيراً عن « نفس » المؤلف ، وفي مطالبته المفسر أن يكون ذا طاقة تنبؤية ، إلى جانب معرفته باللغة ، حتى يمكنه اكتشاف الجوانب المتعددة للنص . وبهذه الطاقة التنبؤية يسعى الإنسان لفهم الكاتب إلى درجة أن يحول نفسه تماماً إليه ، أى أن يكون هو الكاتب .

لقد كان شليرماخر - رغم ذلك كله - ممهداً لمن جاءوا بعده خاصة ديبلثي وجادامر ، إذ بدأ ديبلثي مما انتهى إليه شليرماخر من البحث عن تفسير وفهم « صحيحين » في مجال العلوم الإنسانية ، بينما بدأ جادامر من معضلة سوء الفهم المبلى التي حاول شليرماخر - في تأويليته - أن يتجنبها . وبهذا يعد شليرماخر - بحق - أباً للهرمنيوطيقة الحديثة ، وللمفكرين الذين جاءوا بعده ، سواء بدأوا من الاتفاق أو الاختلاف معه. (١٢)

( ٣ )

تركزت محاولة وبلهلم ديبلثي (١٨٣٣ - ١٩١١) في التفرقة بين العلوم الطبيعية والعلوم التاريخية والإنسانية ،

وفي الرد على الوضعيين الذين وحدوا بينهما من حيث المنهج مثل أو جست كومت وجون ستيوارت مل . لقد رأى الوضعيون أن الخلاص الوحيد لتأخر العلوم الإنسانية عن العلوم الطبيعية يكمن في ضرورة تطبيق نفس المنهج التجريبي للعلوم الطبيعية على العلوم الإنسانية ، سعياً للوصول إلى قوانين كلية يقينية ، وتجنباً للذاتية وعدم الدقة في مجال الإنسانية . لقد آمنوا أن كلا منهما يخضع لنفس المعايير المنهجية من الاستدلال والشرح ، ورأوا أن الحقائق الاجتماعية مثلها مثل الحقائق الفيزيائية ، واقعية وعملية ، ويمكن بالمثل قياسها. (١٣) وهذا هو ما عبر عنه جون ستيوارت مل بقوله : « إذا كان علينا أن نهرب من الفشل المحتمل للعلوم الاجتماعية بمقارنتها بالتقدم المستمر للعلوم الطبيعية ، فإن أملنا الوحيد يتمثل في تعميم المناهج التي أثبتت نجاحها في العلوم الطبيعية لجعلها مناسبة للاستخدام في العلوم الاجتماعية » . (١٤)

ولقد حاول ديبلثي أن يقيم العلوم الاجتماعية على أساس منهجي مختلف عن العلوم الطبيعية . لقد كان صارماً في فلسفته ورفض كلا من الوضعية وميتافيزيقا الكانتية الجديدة . إن الفارق بين العلوم الاجتماعية والطبيعية يكمن - عنده - في أن مادة العلوم الاجتماعية - وهي العقول البشرية - مادة معطاة ، وليست مشتقة من أى شئ خارجها ، مثل مادة العلوم الطبيعية التي هي مشتقة من الطبيعة . إن على العالم الاجتماعي أن يجد مفتاح العالم الاجتماعي في نفسه وليس خارجها . إن العلوم الطبيعية تبحث عن غايات مجردة ، بينما تبحث العلوم الاجتماعية عن فهم آتى من خلال النظر في مادتها الخام ، إن الإدراك الفنى والإنسانى هما غاية العلوم الاجتماعية . وهذان يمكن الوصول إليهما من خلال التحديد الدقيق للقيم والمعاني التي ندرسها في عقول الفاعلين الاجتماعيين ، وليس من خلال مناهج العلوم الطبيعية ، وهذه هي عملية الفهم الذاتي أو التفسير . نصل إلى مثل هذا الفهم من خلال « العيش مرة أخرى » Reliving في الأحداث الاجتماعية .

إن الفشل الذي تعانيه العلوم الاجتماعية . خاصة المدرسة التاريخية ، فيما يرى ديبلثي - يكمن في « أن دراساتها وتقييمها للظاهرة التاريخية لم يقيم على أساس من الصلة بتحليل حقائق الوعي ، ولم يكن من ثم مؤسسا على معرفة يقينية هي ملاذها الأخير . لم يكن للمدرسة التاريخية -



باختصار - أساس فلسفي ، ولم تنشأ لها علاقة صحيحة بنظرية المعرفة وعلم النفس . ولهذا فشلت في تطوير منهجها (١٥) وهذه هي نقطة البدء في تأسيس ديلني للإنسانيات ، وهي إقامتها على أساس معرفي وأساس سيكولوجي .

الأساس المعرفي يتحدد عند ديلني في أن كل معرفة قائمة على التجربة ، ولكن الوحدة الأصلية للتجربة ولنتاجها الصحيحة مشروطان بالعوامل التي تشكل الوعي وما ينشأ عنه . أي محكومان بطبيعتنا الكلية . ويجب أن نفهم التجربة Experience عند ديلني على أساس أنها التجربة المعاشة . هي عملية الإدراك الحسي . وليست الخبرة باعتبارها موضوعا للتأمل العقلي ، أي أنها التجربة السابقة على ثنائية الذات والموضوع ، هذه الثنائية تكون عادة من صنع الوعي المفكر في تأمله للتجربة بعد مرورها (١٦). من هذا المنطلق فإن رؤيتنا للعالم الطبيعي تصبح مجرد ظل لحقيقة مخفية عنا إذ أهملنا حقائق الوعي التي تعطيها تجربتنا الداخلية ، إذ من خلال هذه الحقائق نمثلك الواقع كما هو . وتحليل حقائق الوعي هو مركز اهتمام الدراسات الإنسانية . ومن خلالها نستطيع تشكيل استقلالنا الذاتي عن العلوم الطبيعية .

إن التجربة الذاتية هي أساس المعرفة ، وهي الشرط الذي لا يمكن تجاوزه لأي معرفة . وطالما أن هناك مشتركا بين الآحاد من البشر ، فإن التجربة تصبح هي الأساس الصالح لإدراك الموضوعي القائم خارج الذات . إذ هذا الموضوعي - في العلوم الإنسانية - خاصة التاريخ - إنساني يحمل تشابهات من ملامح التجربة الأصلية عند الذات المدركة . وهذا ما يشير إليه ديلني بإعادة اكتشاف «الأنا» في «الأنت» . أو إسقاط Prejection الذات في شخص أو عمل أو عبارة أخرى «نفاذ ذات المدرك إلى معطى معقد من التعبيرات» (١٧) وعلى أساس هذا الإسقاط أو النفاذ تنشأ أعلى أشكال الفهم في الحياة العقلية ونعني بها الحياة مرة أخرى في الموضوع أو الشخص .

ولكن كيف تتحول التجربة الذاتية عند الآخر الذي نسعى لفهمه . أو نسعى لفهم أنفسنا من خلاله . إلى موضوع ؟ يتم ذلك - فيما يرى ديلني - خلال عملية التعبير ، سواء تمثل هذا التعبير في سلوك اجتماعي أو نص مكتوب . إن التعبير هو ما يعطى للتجربة موضوعيتها ، إنه



يحولها من حالة الذاتية ، «التجربة الداخلية المعاشة» إلى حالة خارجية موضوعية يمكن المشاركة فيها . إن التعبير - عند ديلني - في تعبيره عن التجربة الداخلية لمبدعه ، ليس تدفقا عشوائيا للمشاعر والانفعالات بالمعنى الرومانسي ، ولكنه تحديد موضوعي Objectification لعناصر هذه التجربة - التي قد تكون مختلفة ومتباعدة - في كل مرحلة . هذا التحديد الموضوعي للتجربة هو ما يؤسس - عنده - موضوعية العلوم الاجتماعية والإنسانية . ويتباعد بها عن الذاتية التي ينتمى بها الوضعيون . وهذا التعبير الموضوعي لا يعبر - بالضرورة - عن ذات المبدع ، بقدر ما يعبر عن تجربة الحياة في تجربة المبدع . إن تجربة المبدع - حالة تخلقها في تعبير موضوعي - تتجاوز إطار ذاتيتها ، وذلك لأنها تتجسد من خلال أداة موضوعية هي اللغة في حالة التعبير الأدبي . وهي من ثم تعبر عن تجربة الحياة . إن ديلني يعتبر التعبير عن تجربة الحياة يأخذ أرقى أشكاله في الفن عموما والأدب خصوصا . إن التعبير في الفن والأدب - على خلاف هذا التعبير نفسه في الفكر أو الفعل الإنسانيين - ينصب على التجربة المعاشة وينبع من التعبيرات الحرة للحياة الداخلية . إن التعبير في الفكر أو الفعل - على خلاف ذلك - أكثر تحديدا . إنه - في حالة الفكر - يقوم على الدقة ويعتمد على وظيفة اتصالية سهلة . وفي حالة الفعل يصعب جدا تحديد العوامل الفاعلة في القرار المؤدى إلى الفعل . وعلى ذلك يعتبر ديلني أن الفن والأدب تعبر عن التجربة المعاشة للحياة ، بينما يعبر الفكر والفعل عن تجربة الحياة فقط ، وليس التجربة الحية المعاشة . وإذا كان كل من الفكر والفعل والفن تجليات مختلفة لتجربة الحياة . فإن التجلي لهذه التجربة في الفن والأدب أكثر حيوية وخصوبة وقابلية للمشاركة الفعالة ولذلك يحتفظ لها ديلني بتعبير Experiences of lived experience . . . . . وتعتبر التعبيرات الأدبية - التي تتخذ من اللغة أداة لها - أعظم قدرة من التعبيرات الفنية الأخرى على الإفصاح عن الحياة الداخلية للإنسان (١٨) ويؤكد ديلني أن مبادئ الهرمنيوطيقا يمكن أن تنير لنا السبيل إلى نظرية عامة في الفهم . لأن إدراك بناء الحياة الداخلية يقوم - قبل كل شيء - على تفسير الأعمال الأدبية . حيث يعمل نسيج الحياة الداخلية إلى أقصى أشكال اكتماله في هذه الأعمال . وبذلك تأخذ الهرمنيوطيقا - عند ديلني - بعدا جديدا ، وتنصب على معنى أوسع من مجرد النص . إنها تدل على فهم التجربة

كما يفصح عنها - بشكل كامل - العمل الأدبي ، طالما أنه يتجسد من خلال وسيط مشترك هو اللغة التي يخرج بها من إطار الذاتية إلى الموضوعية .

الهرمنيوطيقا - في ظل هذا الفهم - لا تعني مجرد عملية الفهم لشيء معطى محدد سلفا ، له وجود خارجي محايد عن المتلقي الذي يحاول أن يفهم هذا الشيء أو النص . إن هناك بين المتلقي والنص الأدبي شيئا مشتركا هو تجربة الحياة . هذه التجربة ذاتية عند المتلقي . ولكنها تخضع له الشروط المعرفية التي لا يستطيع تجاوزها . وهذه التجربة - من جانب آخر - موضوعية في العمل الأدبي . وعملية الفهم تقوم على نوع من الحوار بين تجربة المتلقي الذاتية والتجربة الموضوعية المتجلية في الأدب ، من خلال الوسيط المشترك . وهكذا يتغير مفهوم « الفهم » نفسه من أن يكون عملية تعرف عقلية ، إلى أن يكون مواجهة تفهم فيها الحياة نفسها . الفهم - بهذا المعنى - هو الخصبة المميزة للدراسات الانسانية ، بعكس العمليات العقلية التي تسعى إلى شرح الظواهر في العلوم الطبيعية . ولكن كيف تتم عملية التفهم هذه - فهم الحياة لنفسها - من خلال العمل الأدبي ؟!

إنها تتم من خلال معايشة التجربة التي يعبر عنها النص . وفي هذه المعايشة يثير فينا النص الأدبي - عن طريق العرض التخيلي الحي للتجربة - أحاسيس وأفكار ، ومواقف واتجاهات ، متضمنة في تجربتنا الذاتية . وفي هذه الإثارة يكمن الجانب الأعظم من الكثر الذي نحصل عليه من الشاعر . إنها تفسح المجال للكشف عن مدى تحدد تجربتنا الذاتية وعدم اتساعها . وهي - من ثم - تفتح المجال واسعا لإدراك حاجتنا للانفتاح على عالم النص . إنها - بكلمات أخرى - ومن خلال إثارة ما هو متضمن في تجربتنا الخاصة - تعتمد على المشترك ، ولكنها تكشف في نفس الوقت عن الإمكانات المحددة لهذا مشترك ، لتفتح الباب لإمكانات أوسع ، توسع أفق تجربتنا الذاتية . فتتري بمعايشة تجربة النص . إنها تبدأ من المعلوم في تجربتنا لتنفذ إلى المجهول ، تبدأ من « الأنا » لتغوص في « الأنثى » لا بالمعنى السيكلوجي ، بل بالمعنى العام للتجربة الحية المعاشة . هذا الأفق من الاحتمالات الذي تفتحه لنا معايشة النص الأدبي لا يمكن أن يفتح بطريقة أخرى . وهذا الانفتاح ضروري جدا لتعميق تجربة حياتنا ، بل هو أساس لتطور الحياة نفسها في حركتها

المستمرة . وهذا يقودنا إلى المفهوم التاريخي عند ديلثي لأهميته في نظريته التأويلية ..

الإنسان كائن تاريخي ، بمعنى أن الإنسان يفهم نفسه - لا من خلال التأمل العقلي - بل من خلال التجارب الموضوعية للحياة . إن ماهية الإنسان وإرادته ليست أشياء محددة سلفا ، إن الإنسان ليس مشروعا جاهزا مصمما من قبل . ولكنه مشروع في حالة تخلق . إنه يفهم نفسه بطريق غير مباشر ، إنه يقوم بحولة هرمنيوطيقية (تأويلية) من خلال التعبيرات الثابتة التي تنتمي للماضي . وبهذا المعنى فهو كائن تاريخي . إن التاريخ - إذن - ليس معطى موضوعيا في الماضي ، قائما هناك ، ولكنه معطى متغير . إننا في كل عصر نفهم الماضي فهما جديدا من خلال التعبيرات الباقية لنا ، ويكون فهما للماضي أفضل كلما توافرت شروط موضوعية في الحاضر شبيهة بما كان في الماضي (٢٠) ، إن فهما للنصوص الأدبية - سواء تلك التي تنتمي للماضي أم تلك التي تنتمي للحاضر - عن طريق معايشة تجربة الحياة فيها يؤدي بنا إلى فهم أفضل للماضي والحاضر معا . وهذا بدوره يعدل من فهما الآتي لأنفسنا . وهكذا يفهم الإنسان نفسه من خلال التاريخ باعتباره عملية مستمرة من الفهم والتأويل ، وهكذا يتغير ويتقدم ويتعدل . وكما تمت المعايشة في النص الأدبي على أساس البدء من المشترك بين تجربتنا وتجربة النص ، كذلك على أساس المشترك بين الماضي والحاضر ، نعيش تجربة النص الذي ينتمي للماضي ، ذلك أن للماضي وجودا مستمرا في الحاضر ، والحاضر يدرك الماضي من خلال تجربته الذاتية .

يرفض ديلثي - بناء على فهمه العمل الأدبي باعتباره تعبيراً عن التجربة الحية للحياة ، وبناء على فهمه لمعنى التاريخ - فكرة المعنى الثابت - سواء في العمل الأدبي أو الحدث التاريخي . إن المعنى - عنده - يقوم على مجموعة من العلاقات . ونحن في العمل الأدبي نبدأ بتجربتنا الذاتية في لحظة معينة من التاريخ ، نحدد لنا المعنى الذي نفهمه من العمل في هذه اللحظة من الزمن . ولكن تجربتنا نفسها تتغير وتكتسب أبعادا جديدة - من خلال الآفاق الجديدة من الاحتمالات التي يفتحها لنا العمل - قد تغير - مرة أخرى - من فهما للعمل نفسه . وهكذا ندور في دائرة هي « الدائرة التأويلية » .





وهذه الدائرة تنطبق بنفس الدرجة على معنى الماضي .  
إن المعنى - في الأدب والتاريخ - ليس شيئا موضوعيا  
تماما ولكنه أيضا ليس ذاتيا ، إنه في حالة تغير مستمر طالما  
أن العلاقة بين المفسر والموضوع المفسر علاقة متغيرة في  
الزمان والمكان . إن ديلثي في هذا المفهوم للدائرة  
الهرمينوطيقية يعتمد على ما سبق أن أشرنا إليه عند  
شليرمacher من العلاقة بين الجزء والكل في النص وضرورة  
فهم كل منهما في ضوء الآخر في دائرة لا تنتهي ، ولكنه  
يتسع بمفهوم الجزء والكل إلى أن يشمل تجربة الحياة  
نفسها . إن تجربة ما جزئية في حياتنا نكتسب معناها من  
خلال تجربتنا الكلية ، وليست تجربتنا الكلية في حقيقتها  
إلّا حصداً لتجارب جزئية متراكمة . ولكن الجزء يؤثر في  
الكل ويغير من معنى التجربة الكلية ، بنفس القدر الذي  
يؤثر فيه المعنى الكلي في فهمنا لتجربة جزئية . ومادام ديلثي  
قد وحد بين النص وتجربة الحياة ، فمن المنطقي أن يؤمن  
بتغير المعنى مع تغير أفق تجربة المفسر باعتباره نقطة البداية  
لفهم ، سواء في الأدب أو التاريخ .

الذي لا شك فيه أن ديلثي يركزه في النص على  
التجربة الحية المعاشة ، وبمفهومه للتاريخ ، والعملية الفهم  
قد وضع بذورا صالحة لمن أتوا بعده خاصة مارتن هيدجر  
وهانز جادامر وكان مؤثرا فيهم بشكل أبعد مما تخيلوا .  
والذي لا شك فيه أنه أفاد من جهود شليرمacher وطورها  
وأضاف إليها . لقد لفت ديلثي الاهتمام بشدة إلى الأفق  
الراهن (تجربة الحياة) للمفسر ، ولكن علينا أن لا ننسى  
أنه ضحى في سبيل ذلك بذاتية المبدع . إن التوحيد بين  
العمل الأدبي وتجربة الحياة بالمعنى الواسع الفضفاض -  
رغم نيرة الحساس العالية للأدب باعتباره المحلى الأكمل  
للتجربة - يعتبر الأدب وثيقة إنسانية مثلها مثل أى نتاج  
فكرى إنسانى ، ويغفل الخصوصية النوعية للأدب . ومن  
جانب آخر فإن إهدار ذاتية المبدع لحساب التجربة  
الإنسانية يوحد بين تجربة مبدع وتجربة مبدع آخر . طالما  
أن كليهما تعبير عن تجربة «الحياة» . ولكن علينا أن لا  
ننسى أن ديلثي فيلسوف من فلاسفة الحياة يحاول جاهدا  
أن يقيم أساسا موضوعيا مختلفا ومنهجيا مختلفا للعلوم  
الإنسانية في مواجهة إخضاعها - على أبدي الفلاسفة  
الوضعيين - لموضوعية ومناهج العلوم الطبيعية . ومن هذا  
المنطلق وحده أقام عملية الفهم كسمة مميزة للإنسانيات ،  
وكان مجال الأدب مجالا خصبا ليطبق عليه مفاهيمه عن



الفهم والتاريخ . ولكنه من جانب آخر - وفي مجال دراسة  
الأدب - لفتنا إلى دور المفسر الإيجابي لعملية فهم النص  
والتفسير ، وهو دور ظل غائبا عن مجال الدراسات  
الأدبية ، حتى عن النظريات التي نلتمس بينها وبين فكر  
ديلثي نوعا من التشابه مثل نظرية «المعادل الموضوعى»  
عند النقاد الجدد وعلى رأسهم ت . س . اليوت .  
صحيح أن دور المفسر هنا يعتمد على الذاتية والانطلاق  
من التجربة الخاصة ، ولا يعتمد على موقف فكري في  
مجتمع ، كما أن التعبير الأدبي تحديد موضوعي للتجربة  
الحية ، لا تشكيل رؤية الفنان لواقع محدد في إطار تاريخي  
محدد . ولكن يكفى ديلثي في إطار فلسفة التأكيد على أن  
تفسير العمل الأدبي عملية من التفاعل الخلاق بين النص  
وأفق المفسر ، يفتح فيه أفق المفسر لإمكانيات من  
التجربة لم تكن متاحة قبل ذلك ، فتتغير من ثم تجربته  
وتعمق ، وتكون - بالتالى - قادرة على إثراء معنى النص  
والنظر إليه من زاوية جديدة .

كان لتركيز ديلثي على تجربة الحياة وعلى دور المفسر في  
عملية الفهم أثر هام في فكر كل من مارتن هيدجر  
وجادامر اللذين تأثرا بها إلى حد كبير ، وإن اختلفا معها  
في نقطة البداية وكثير من النتائج ، فها يرتبط بمفهوم  
الهرمينوطيقا وأبعادها .

( ٤ )

يقيم مارتن هيدجر الهرمينوطيقا على أساس فلسفى ، أو  
يقيم الفلسفة على أساس هرمينوطيقى . وكلا العبارتين  
صحيح ، طالما أن الفلسفة هي فهم الوجود ، وأن الفهم  
هو أساس الفلسفة وجوهر الوجود في نفس الوقت . لقد  
حاول هيدجر - مثل ديلثي - أن يبحث عن منهج يكشف  
عن الحياة من خلال الحياة نفسها . وقد وجد في ظاهرية  
أستاذه إدموند هوسرل بعض المفاهيم التي لم تكن متاحة  
لديلثي . وجد منهجا يمكن أن يفسر عملية الوجود Being  
في الوجود الإنسانى Human existence بطريقة تكشف  
عن الوجود نفسه ، لا عن التصور الأيديولوجى للوجود .  
لقد رفض هيدجر في نظرية الوجود في الفلسفة الغربية  
اعتبارها الإنسان هو محور الوجود ، وهو العنصر التفاعل في  
المعرفة ، وإعطائها للوجود دورا ثانويا يخضع فيه للذاتية  
ويستجيب لمقولاتها . وإذا كانت الفلسفة الظاهرية  
Phenomenology قد كشفت في مجال المعرفة أهمية

الإدراك القائم على مفاهيم قبلية للظاهرة ، فقد اعتبر هيدجر هذا المجال هو الوسيط الحيوي للوجود التاريخي للإنسان في العالم . ولكن هذه المفاهيم القبلية تختلف عن المقولات العقلية التي اعتد بها الفلاسفة قبله . إن هذا المجال الحيوي هو إدراك الإنسان لوجوده في شكله الأكمل ، هذا الإدراك هو ما يشكل المجال الحيوي للمعرفة وللوجود عند هيدجر . ولذلك رفض هيدجر في فكر أستاذه هوسرل فكرة الوعي الذاتي واعتبرها هي الذاتية الكائنية نفسها . لقد رأى هيدجر - في وعي الإنسان لوجوده - مفاتيح لفهم طبيعة الوجود كما يفصح عن نفسه في تجربة حية . وهذا الفهم تاريخي وآني في نفس الوقت ، بمعنى أنه ليس فيها ثابتا ، ولكنه يتشكل من خلال تجارب الحياة الحية التي يواجهها الإنسان . هذا الوعي - في نظر هيدجر - يتجاوز مقولات الزمان والمكان ومفاهيم الفكر المثالي . لقد كان الوجود - عند هيدجر - هو السجين المحتفى والمنسى تماما في المقولات الاستاتيكية للفلسفة الغربية ، السجين الذي كان كل أمل هيدجر أن يجلي سبيله (٢١)

للأشياء أو ندركها ، بل الأشياء نفسها تكشف لنا نفسها . إن الأصل الحقيقي للفهم الصحيح هو أن نستسلم لقوة الشيء ليكشف لنا عن نفسه . ولكن كيف تكشف الأشياء عن نفسها ؟

في تحليل هيدجر للجزء الثاني Logos يرى أنها لا تدل على الفكر ، ولكنها تدل على الكلام ، ووظيفته التي تجعل الفكر ممكنا . إن الأشياء تكشف نفسها من خلال اللغة (الكلام Speaking) . واللغة - هنا - ليست أداة للتوصيل اخترعها الإنسان ليعطي للعالم معنى ، أو ليعبر عن فهمه (الذاتي) للأشياء . اللغة تعبر عن المعنوية Meaningfulness القائمة بالفعل بين الأشياء . إن الإنسان لا يستعمل اللغة ، بل اللغة هي التي تتكلم من خلاله . العالم يفتح للإنسان من خلال اللغة . وبما أن اللغة هي مجال الفهم والتفسير ، فالعالم يكشف نفسه للإنسان من خلال عمليات مستمرة من الفهم والتفسير . ليس معنى ذلك أن الإنسان يفهم اللغة ، بل الأخرى القول أنه يفهم من خلال اللغة . اللغة ليست وسيطا بين العالم والإنسان ، ولكنها ظهور العالم وانكشافه بعد أن كان مستترا ، إن اللغة هي التجلي الوجودي للعالم .

مثل هذه الظاهرية هرمنيوطيقية ، بمعنى أنها تتضمن أن الفهم لا يقوم على أساس المقولات والوعي الإنسانيين ، ولكنه ينبع من تجلي الشيء الذي نواجهه ، من الحقيقة التي ندركها (٢٣) ولكن يبدأ إدراكنا للشيء ، وبالتالي فهمه ، من فراغ ؟ إن الإنسان - فيما يقول هيدجر - يجد في وجوده ، وعلى مدى هذا الوجود ، فيها محددات لماهية الوجود المكتمل . هذا الفهم - كما أشرنا - ليس فيها ثابتا ، ولكنه فهم يتكون تاريخيا ، وينمو في مواجهة الظواهر . إن الوجود الإنساني - الوجود في العالم - في ظل هذا الفهم عملية مستمرة من فهم الظواهر والوجود في نفس الوقت . وهكذا تصبح الظاهرية عند هيدجر هرمنيوطيقية ، وتصبح الهرمنيوطيقا - عملية الفهم - وجودية . إن الفهم هو القدرة على إدراك الاحتمالات الوجودية للفرد في سياق حياته ووجوده في العالم . إن الفهم ليس طاقة أو موهبة للإحساس بموقف شخص آخر ، كما أنه ليس القدرة على إدراك معنى بعض تعبيرات الحياة بشكل عميق . إن الفهم ليس شيئا يمكن تحصيله وامتلاكه ، بل هو شكل من أشكال الوجود في العالم ، أو عنصر مؤسس لهذا الوجود . وعلى هذا يعتبر

إن حقيقة الوجود - عند هيدجر - تتجاوز الوعي التاريخي وإن بدأ الذاتي وتعلو عليه ، وبما أن هذا الوعي تاريخي وإن بدأ بالإدراك الذاتي للوجود ، فهو عملية فهم مستمرة . وبما له دلالة - بالنسبة للهرمنيوطيقا - أن هيدجر - يعتبر الهرمنيوطيقا - وهي كلمة لم ترد في كتابات هوسرل - هي الظاهرية بكل أبعادها الأصلية ، ويعتبر أن مهمته في كتاب « الوجود والزمن » Being and Time هي إقامة هرمنيوطيقا للوجود Hermeneutic of Dasein . ولكي يحدد هيدجر فلسفته الظاهرية ، يعود إلى الأصل اليوناني للمصطلح Phenomenology ويرى أنه مكون من جزئين Phainomenon و Logos ويشير الجزء الأول من الكلمة إلى «مجموع ما هو معرض لضوء النهار» أو «ما يمكن أن يظهر في الضوء» . هذا التجلي أو الظهور للشيء لا يجب التعامل معه على أساس أنه أمر ثانوي يشير إلى شيء آخر وراءه . إنه ليس عرضا من أعراض الشيء ، ولكنه ظهور الشيء كما هو (٢٢) وبكلمات أخرى ليس وجود الشيء - أو تجليه للإدراك - أمرا ثانويا غير الشيء ذاته ، بل هو ماهيته الأصلية . وينتهي هيدجر إلى أن المنهج الظاهري يقوم على أساس ترك الأشياء لتجلى أو تظهر كما هي دون فرض مقولاتنا عليها . لسنا نحن الذين نشير



الفهم - من الناحية الوجودية - أساسيا وسابقا على أى فعل وجودى .

ولكن إذا كان الفرد يبدأ من خلال وجوده - وعلى مدى هذا الوجود - بفهم المعنى المكتمل للوجود ، فكيف يفهم وجوده فى العالم ؟ إن العالم - عند هيدجر - ليس مجموعة من الكليات entities المنفصلة ، ولكنه مجموعة من العلاقات تعلو على الذاتية والموضوعية . إن الإنسان وحده هو الذى يمتلك العالم ، لا بمعنى أن العالم يوجد من خلال الإدراك الإنسانى ، وإلا تناقض هيدجر مع نفسه ، وعاد إلى الذاتية التى يرفضها فى الكائنات الجديدة . الإنسان يمتلك العالم بمعنى أنه يعيش فيه ، ولا يدرك إلا من خلاله . إنه يبدأ من خلال إدراك وجوده الذاتى لإدراك العالم حين يكشف له العالم عن نفسه ، أو حين يسمح للأشياء أن تظهر . وظهور العالم وانكشافه إنما يكون من خلال اللغة (الكلام) .

من الطبيعى - فى ظل هذه النظرة - أن لا يكون النص الأدبى تعبيرا عن « حقيقة داخلية » كما أن الشعر لا ينقل لنا داخل الشاعر أو أحاسيسه أو تجربته ، بل الأحرى أن يكون تجربة وجودية . وكما أن اللغة - وكذلك العالم - ليست موضوعية أو ذاتية ، فكذلك النص لا يمكن النظر إليه على أنه تعبير ذاتى كما فى الرومانسية ، أو على أساس أنه تعبير موضوعى كما هو عند إليوت ودليلي ، بل هو مشاركة فى الحياة « تجربة وجودية » تتجاوز - بالمثل - إطار الذاتية والموضوعية (٢٤) . وفى فهم النص وتفسيره لا نبدأ من فراغ ، بل نبدأ - كما فى فهم الوجود - من معرفة أولية عن النص ونوعه . حتى أولئك الذين لا يتصورون وجود مثل هذه المعرفة أو ينكرونها يبدأون من تصور أن هذا النص - مثلا - قصيدة غنائية . ومن جانب آخر فنحن لا نلتقى بالنص خارج إطار الزمان والمكان ، بل نلتقى به فى ظروف محددة . نحن لا نلتقى بالنص بانفتاح صامت ، ولكننا نلتقى به متسائلين . مثل هذه الأسئلة تمثل الأساس الوجودى لفهم النص ، ومن ثم لتفسيره ، تماما كما أن إدراكنا للوجود المكتمل من خلال وجودنا الذاتى يؤسس فهمنا للوجود فى العالم .

ولكن كيف يتجاوز النص الأدبى خاصة - والعمل الفنى عامة - إطار الذاتية والموضوعية ؟

يعطى هيدجر فى كتاباته المتأخرة تصور أوسع لطبيعة الفن وماهيته . وطابعه الوجودى (٢٥) يرفض هيدجر



التعامل مع العمل الفنى باعتباره شيئا لا علاقة له بالعالم ، ولكنه من جانب آخر يؤمن بأن العمل الفنى يستقل بنفسه ، وهذه خاصيته الأساسية . وهو - فى هذا الاستقلال - لا يتسمى للعالم ، بل العالم مائل فيه ، وهو الذى يفصح عن نفسه . وفى محاولة هيدجر لفهم البنية الوجودية للعمل الفنى بعيدا عن مبدعه ومتلقيه ، يستخدم مفهومين مقابلين لمفهوم العالم هو « الأرض » وإذا كان العالم يعنى الظهور والانكشاف والوضوح ، فإن الأرض - فى المقابل - تعنى الاستتار والاختفاء . والعمل الفنى قائم على التوتر الناشئ عن التعارض بين الظهور والانكشاف من جهة ، والاستتار والاختفاء من جهة أخرى . إنه - من الوجهة الوجودية - يتضمن الجانبين فى حالة توتر مثل الوجود تماما الذى يفصح عن نفسه للإنسان من خلال تعارضات الوجود والعدم . الانكشاف والإفصاح ، والاختفاء والغموض جانبان كلاهما موجود فى العمل الفنى . إن العمل الفنى لا يشير إلى معنى خارجه عند المبدع أو فى العصر ، إنه يمثل نفسه فى وجوده الخاص . ولكن كيف يفصح العالم عن نفسه من خلال العمل الفنى ؟ يرى هيدجر أن العمل الفنى يتشكل من خلال أشياء العالم مثل الأحجار أو الألوان أو الأنغام أو اللغة . ولكن هذه الأشياء - فى العمل الفنى - تكشف عن وجودها الحقيقى ، لا باعتبارها أشياء منفصلة خاضعة للمقولات الذاتية للعقل البشرى . إن الأنغام التى تؤسس العمل الموسيقى العظيم هى أنغام حقيقة أكثر من مجرد الأنغام والأصوات الأخرى . وكذلك الألوان فى الرسم ألوان بمعنى أعمق من ألوان الطبيعة الثرية . إن عمود المعبد - كذلك - يكشف - بعقريه - خاصية الحجر فى ارتفاعه مدعما سقف المعبد ، وذلك بشكل أعمق من مجرد وجوده الطبيعى . هذا التجلى للأشياء فى العمل الفنى يعنى دخولها فى شكل منتظم ، فى بناء وجودى ، هو ما يمثل الشكل فى العمل الفنى . وإذا كان الشكل يمثل تجلى العالم وظهوره وانكشافه فى العمل الفنى ، فالعمل - من خلال التشكيل - يتجاوز الذاتية والموضوعية ، لأن العالم نفسه - باعتباره مجموعة من العلاقات - يتجاوز - بالمثل - إطار الذاتية والموضوعية . وإذا كانت اللغة - وسيط العمل الأدبى - هى الأخرى تتجاوز إطار الذاتية والموضوعية . باعتبارها الوسيط الذى يتجلى الوجود من خلاله ، فإن العمل الأدبى - مثله مثل العمل الفنى - يعلو على الذاتية والموضوعية .

إن ثنائية الذات والموضوع التي تختفي في الظاهرية الوجودية عند هيدجر ، تجعل مفاهيم الشكل والمضمون - والقائمة على نوع من الثنائية - غير كافية - باعتبارها مفاهيم تأملية قائمة على أولية الذات على الموضوع - لتحليل البنية الوجودية للعمل الفني . ونحن نقول إن العالم يظهر في الأدب ، فإن ظهوره بعد - في نفس الوقت - دخوله في شكل منتظم . ونحن بتحقيق الشكل فإن العمل يحقق وجوده الأرضي . ومعنى ذلك أن للعمل الفني بناءه الخاص ، وأن هذا البناء هو وجوده المتميز . إن هذا الوجود لا يعنى انتماء العمل الفني إلى «أنا» ذات تجربة تعنى شيئاً نريد أن تقدمه من خلال العمل . إن وجود العمل الفني لا يتأسس على أى تجربة . بل الأحرى القول إنه حدث أو دفعة تبدد كل شيء يمكن أن يكون سابقاً عليها . إن وجود العمل الفني - أو شكله - دفعة تفتح عالماً لم يفتح من قبل . هذه الدفعة تحدث بطريقة تجعلها ثابتة .

من خلال هذا الوصف للبنية الوجودية للعمل الفني ، يحاول هيدجر أن يتجنب أهواء الأسطيقا التقليدية ، ومفهوم الذاتية في فلسفة الجمال الغربية . وهو يحاول - من جانب آخر - تجنب مفاهيم علم الجمال التأملية التي ترى أن العمل الفني تجل حسي للمطلق . ونحن يؤسس هيدجر وجودية العمل الفني على التعارض conflict بين العالم والأرض (كبدلين للشكل والمضمون) ويؤسس بناءه على التوتر Tension القائم بينهما ، فإنه يكون بذلك قد وضع أساساً لعملية الفهم الهرمينوطيقية الفن . إن هذا التوتر الناشئ عن التعارض بين العالم والأرض (المضمون والشكل) يمثل التوتر بين الانكشاف والوضوح من جهة ، والاستتار والغموض من جهة أخرى ، الأمر الذي يجعل دخولنا لفهم العمل الفني عملية وجودية ، يفصح فيها الوجود عن نفسه لنفسه . مادام المتلقي يبدأ من إدراكه لوجوده الذاتي . إن العمل الفني دفعة من خلالها تتجلى الحقيقة . إنه تجل متميز للحقيقة في العمل الفني ، يختلف عن الحقيقة التي تتجلى في الفلسفة . هذا التحليل للعمل الفني يدعم اهتمام هيدجر الفلسفي الذي يهتم بفهم الوجود نفسه . (٢٦)

وإذا كان العالم يفتح من خلال العمل الفني ، فإن الانفتاح الوجودي عند المتلقي - من خلال وعيه بوجوده الذاتي - يجعل عملية الفهم ممكنة . إن الوجود الذاتي

للمتلقى لحظة من لحظات الوجود الحقيقي ، والعمل الفني - بالمثل - لحظة وجودية . ونحن نلتقي اللحظتان يبدأ الحوار ، يبدأ السؤال والجواب الذي تنكشف به حقيقة الوجود ، وتتطور - من ثم - تجربتنا الوجودية في العالم . فإذا انتقلنا للنص الأدبي الذي يتجلى فيه العالم من خلال اللغة ، وجدنا أنه - مثل العمل الفني - يقوم على التوتر بين الانكشاف والوضوح من جهة ، والاستتار والغموض من جهة أخرى . ومهمة الفهم هي السعي لكشف الغامض والمستتر من خلال الواضح والمكشوف . اكتشاف ما لم يقله النص من خلال ما يقوله بالفعل . وهذا الفهم للغامض والمستتر يتم من خلال الحوار الذي يقيمه المتلقي مع النص .

إن عملية فهم النصوص عملية هرمينوطيقية تدور في دائرة ، هي الدائرة الهرمينوطيقية ، تتسق مع التصور الهرمينوطيقي للوجود عند هيدجر ، طالما أن النص الأدبي - مثله مثل العمل الفني - يقوم على التوتر الناشئ عن التعارض بين العالم والأرض ، أو بين التجلي والاختفاء ، أو بين الوجود والعدم (٢٧)

ولقد كان لمقولات هيدجر الفلسفية وتصوراته الأساسية - دون شك - أثرها في تشكيل مفاهيمه عن الفن والأدب وفهمها . لقد بدأ بإنكار فكرة الوعي الذاتي كأساس لنظرية المعرفة في الفلسفة الغربية ، وأراد أن يؤسس نظرية ظاهرية في المعرفة أقامها على أساس وجودي . وفي هذا التأسيس الوجودي للمعرفة اعتبر أن الفهم والوجود أمران مترابطان أو متوحدان إن شئنا الدقة . في مثل هذا التصور فقدت اللغة طابعها الإنساني ، وتحولت إلى طاقة وجودية تنظم وجود العالم والإنسان معاً . وكان من الطبيعي - في ظل هذه النظرة - أن يستقل العمل الفني عن مبدعه ، وأن يكون مجلي وجودياً ، ويصبح فهم العمل الفني والأدبي - بالتالي - مهمة وجودية تثرى الوجود الإنساني في العالم وفهم الإنسان لهذا الوجود . إن النص الأدبي - والعمل الفني عامة - لا يفصح عن رؤية المبدع لواقع محدد في لحظة تاريخية محددة تتجاوز - في الفن العظيم - إطار الخاص للعام . ولكنه يفصح عن الوجود بمعناه الفلسفي . وهكذا يتوحد الفن بالفلسفة في مهمتها الوجودية . إن ربط الفن بالحقيقة بالمعنى الوجودي يغفل الخاصية المميزة للفن ، ويهدد - من ثم - التمايز القائم بين الفكر والفن . ومن





جانب آخر فإن إهدار ذاتية المبدع في سبيل « التجربة الوجودية » يقرب هيدجر - أكثر مما يظن - من ديلثي الذي ضحى بها في سبيل « تجربة الحياة » . ومن جانب آخر فإن الدفعة التي ينطلق منها العمل الفني للوجود والتي تؤدي إلى ثباته ، يمكن أن تتساوى مع تصور ديلثي للنص على أنه تحديد موضوعي Objectification لتجربة الحياة والتي تجعل عملية الفهم ممكنة . إن الفارق بين هيدجر وديلثي هو فارق من حيث الإطار العام حيث ينطلق هيدجر من مفهوم فلسفي ، بينما ينطلق ديلثي من محاولة تأسيس منهج موضوعي للإنسانيات . وكان الإطار الفلسفي الذي انطلق منه هيدجر هو ذات الإطار الذي انطلق منه جادامر مع بعض التعديلات الهيجلية .

يركز جادامر بشكل أساسي على معضلة الفهم باعتبارها معضلة وجودية . يبدأ جادامر في كتابه « الحقيقة والمنهج Truth and Method » بطرح تاريخي نقدي للهرمنيوطيقا منذ شليرماخر وحتى عصره مروراً بديلثي . ويرى أن تركيز شليرماخر كان على وضع القواعد والقوانين التي نعصمنا من سوء الفهم الذي نكون أقرب إلى الوقوع فيه ، خاصة إذا تباعد النص عنا في الزمان ، وصارت لغته غامضة بالنسبة لنا . إن نقطة البدء - فيما يرى جادامر - ليست هي ما يجب أن نفعل أو نتجنب في عملية الفهم ، بل الأخرى الاهتمام بما يحدث بالفعل في هذه العملية بصرف النظر عما ننوي أو نقصد ( ٢٨ ) إنه يبدأ من سؤال فلسفي - كما فعل هيدجر - عن علاقة الفهم بتجربتنا الكلية التي تتجاوز إطار المنهج بمعناه العلمي . إنه مهتم بالبحث عن تجربة الحقيقة التي تتجاوز إطار المنهج العلمي المنظم ، والتي تتجلى في الفلسفة والتاريخ والفن . إن هرمنيوطيقة جادامر لا تسعى - مثل هرمنيوطيقة ديلثي - للبحث عن منهج للإنسانيات ، ولكنها محاولة لفهم العلوم الإنسانية على حقيقتها بصرف النظر عن المنهج ، وفهم علاقتها بتجربتنا الكلية في العالم . إن ديلثي في بحثه عن منهج موضوعي مستقل للإنسانيات في مقابلة مناهج العلوم الطبيعية قد وقع - فيما يرى جادامر - فيما حاول الهرب منه . إن عملية الفهم - في الإنسانيات وفي العلوم الطبيعية أيضاً - عملية تتجاوز إطار المنهج ، إذ المنهج لا يتج في النهاية إلا ما يبحث عنه أولاً يجب ألا على الأسئلة التي يطرحها . إن أي منهج يتضمن إجاباته ، ولا يوصلنا إلى شيء جديد . هرمنيوطيقة جادامر - إذن - تتجاوز إطار المنهج لتحليل عملية الفهم نفسها .

من هذا المنطلق يبدأ جادامر في تحليل مفهوم الحقيقة في الفن والتاريخ والفلسفة . إن الفن - فيما يرى جادامر -



لا يهدف فحسب إلى المتعة الجمالية التي تنصب غالباً على الشكل عند فلاسفة الإستطيقا . ونحن في تجربة تلقى العمل الفني لا ننمصل عن وعينا العادي لندخل في دائرة الوعي الإستطيقا الذي نحتكم إليه في رفض أو قبول العمل الفني . إن التفرقة بين الوعي الإستطيقا - والوعي غير الإستطيقا - فيما يرى جادامر - تقوم على أساس من اعتبار الوعي الذاتي هو أساس كل معرفة في الفلسفة الغربية . وهي تقوم من جانب آخر على التفرقة بين مجالات الإدراك في الفن وغيره كالتاريخ والفلسفة . إن الفن لم يوجد لتقبله أو نرفضه على أساس من وعينا الجمالي الذاتي ، والأعمال الفنية - بالمعنى الهيجلي الواسع الذي ينتظم معابد الإغريق - لم تبدع لأغراض جمالية خالصة ، فقد كان قصد منشئها أن يتلقى هذا الإبداع على أساس ما يقوله أو يمثله من معان . إن الوعي الجمالي - فيما يرى جادامر - له مكانة ثانوية إذا قورن بالادعاء الآتي للحقيقة الذي ينبع من العمل الفني نفسه . ونحن حين نتلقى العمل الفني على أساس وعينا الجمالي نغترب عنه ، ذلك لأننا ننكر الحقيقة الكامنة في هذا العمل . ( ٢٩ ) وهنا يعلن جادامر اتفاقه مع الاشتراكيين في أن الفن مرتبط بالناس ، ويرى أنها فكرة أصيلة . ولكن جادامر يعني بذلك - بالطبع - شيئاً مختلفاً عما يعنيه الاشتراكيون . إنه يعني بها أن الفن يتضمن داخل إطاره الجمالي الشكلي حقيقة ، هي المعنى الذي بدعيه الفن ، إنه يحاول الرد على الجماليين الذين لا يرون للفن أي غاية خارج إطار المتعة الجمالية مؤكداً أن الفن - مثل الفلسفة والتاريخ - يتضمن نوعاً من الحقيقة لا توجد إلا في غيره .

ولكن ما هي خصوصية الحقيقة في الفن ، وكيف تغاير مثلتها في التاريخ أو الفلسفة ؟

الإجابة التي يطرحها جادامر أن الحقيقة في الفن تتجلى من خلال وسيط له استقلاله الذاتي ، هذا الوسيط هو الشكل الذي يستطيع الفنان من خلاله أن يحول تجربته الوجودية إلى معطى ثابت . هذا التثبيت للتجربة الوجودية للفنان - من خلال الشكل - يجعل تلقى هذه التجربة مفتوحاً للأجيال القادمة - ويجعله عملية متكررة . إن مادة الفن - في عملية تشكيل التجربة وتثبيتها - تتغير وتتحول تحولاً حقيقياً . إن ما كان موجوداً من قبل لم يعد له وجود ولم يبق إلا ما هو موجود الآن بشكل ثابت . إن جادامر - على عكس هيدجر - لا يعني بمادة الفن الأنعام والحجارة والأكوان ، ولكنه يعني بها الحقيقة الوجودية التي يشكلها الفنان في العمل الفني . هذه الحقيقة تتغير وتتحول تحولاً كاملاً وتنصهر في الشكل وتصبح معطى جديداً ثابتاً قابلاً للمشاركة « إن انصهار الحقيقة أو الوجود المائل في الشكل يكون كاملاً لدرجة أن الناتج يكون شيئاً جديداً . وهذا

الاستقلال الواضح للعمل الفني ليس استقلالاً معزولاً بلا هدف سوى المتعة الجمالية ، ولكنه وسيط للمعرفة بالمعنى العميق . وتجربة المتلقي للعمل الفني تجعل هذه المعرفة ممكنة ويمكن المشاركة فيها « ( ٣٠ ) »

إن عملية التلقي - في هذا التصور - ليست متعة جمالية خالصة تنصب على الشكل ، ولكنها عملية مشاركة وجودية تقوم على الجدل بين المتلقي والعمل . إن عملية التلقي تفتح لنا عالماً جديداً ، وتوسع - من ثم - أفق عالمنا وفهمنا لأنفسنا في نفس الوقت . إننا نرى العالم « في ضوء جديد » كما لو كنا نراه للمرة الأولى . حتى الأشياء العادية والمألوفة في الحياة تظهر في ضوء جديد في العمل الفني . ومعنى ذلك أن العمل الفني ليس عالماً منفصلاً عن عالمنا الذاتي ، إننا في تلقى العمل الفني لا نواجه عالماً جديداً غريباً ، نفصل فيه عن أنفسنا خارج الزمن ، أو نفصل فيه عن غير الإستطقي . إننا - على العكس - نكون أكثر حضوراً . ونحقق فيها أعماق لأنفسنا حين ندخل - من خلال العمل الفني - إلى وحدة وذاتية الآخر باعتبارها عالماً . إننا حين نفهم عملاً فنياً عظيماً نستحضر ما سبق أن جربناه في حياتنا ، ويتوازن - من ثم - فهمنا لأنفسنا . إن عملية الجدل في فهم العمل الفني تقوم على أساس من السؤال الذي يطرحه علينا العمل نفسه ، السؤال الذي كان سبب وجوده ( ٣١ ) . هذا السؤال يفتح عالم تجربتنا الوجودية لتلقي العمل ، وتنصهر التجربتان في ناتج جديد هي المعرفة التي يثيرها فنياً العمل . وهذه المعرفة ليست كامنة في العمل نفسه ، أو في تجربتنا وحدها ، ولكنها مركب جديد ناتج عن التفاعل بين تجربتنا والحقيقة التي يجسدها العمل . هذه المعرفة لم تكن ممكنة لولا تجسد تجربة المبدع الوجودية في وسيط ثابت هو الشكل وهو الذي يجعل عملية المشاركة ممكنة .

ولكى يؤكد جادامر دور العمل الفني كوسيط ثابت يستشهد بظاهرة اللعب ونحللها ، هذا التحليل يكشف لنا بشكل أوضح بعض جوانب تصور جادامر لدور المبدع والمتلقي والعمل نفسه في ظاهرة الفن . إن اللعب ليس مجرد نشاط إبداعي للتسلية والمتعة ، إنه يتضمن نوعاً من الجدية ، إذا تجاهلها أحد المشاركين يفسد اللعبة . وللعبة أيضاً ديناميكيته المستقلة وأهدافها المنفصلة عن وعي اللاعبين المشاركين فيها . إن اللعبة ليست موضوعاً في مواجهة ذات اللاعب ولا تخضع لذاتية . إن اللاعب يختار أي نوع من اللعب يريد أن يشارك فيه ، ولكنه حين يدخل اللعبة يصبح محكوماً بقوانينها الذاتية ، وتصبح اللعبة هي السيد المتحكم في اللاعبين والموجه لحركاتهم . إن مشاركة اللاعبين في اللعبة هي التي تمثل في الوجود ،

ولكن ما هو مائل أمام المتفرجين ليس ذاتية اللاعبين ، ولكنها اللعبة نفسها بقوانينها التي تتجاوز ذاتية اللاعبين والمتفرجين معاً . إن روح اللعبة يصبح هو المسيطر . وهدفها هو نقل الحقيقة التي تمثلها ، الحقيقة التي تحولت إلى شكل هو اللعبة نفسها . إن دور اللاعب يصبح دوراً هامشياً يتمثل في اختياره المبدئي للعبة التي يريد بها ، ويتمثل في مدى الحرية التي يستطيع ممارستها داخل قانون اللعبة . واللعبة بقوانينها الذاتية وروحها الداخلية هي الأساس الذي يتجاوز اللاعبين . وتمثل اللعبة في شكل يجعل إمكانية المشاركة فيها - من جانب المتفرج - ممكنة بشرط أن يكون عند المتفرج وعياً ما سابقاً على حدث « الفرجة » ( ٣٢ )

دور المبدع في العمل الفني كدور اللاعب في اللعب ، إنه يبدأ بمحاولة تشكيل تجربته الوجودية ، ولكن هذه التجربة تستقل - في شكلها - عن ذاتية المبدع ، لتتحول إلى وسيط له ديناميته وقوانينه الداخلية . هذا الوسيط المائل في الوجود - الشكل الفني أو اللعبة - هو الذي يجعل عملية التلقي ممكنة . ولكن التلقي بدوره لا يبدأ من فراغ ، بل يبدأ من تجربة المتلقي الوجودية التي تحدد له قدراً من المشاركة في تجربة العمل الفني - كما أن المتفرج لابد أن يكون على وعي ما بقوانين اللعبة وأهدافها حتى يمكنه المشاركة فيها . إن العمل الفني - وكذلك اللعبة - يبدأ من المبدع (أو اللاعب) وينتهي إلى المتلقي (أو المتفرج) من خلال وسيط - هو الشكل - محايد إلى حد كبير . هذا الوسيط ثابت مما يجعل تلقيه عملية ممكنة ومتكررة في نفس الوقت من جيل إلى جيل . وبالتالي فالحقيقة التي يتضمنها العمل الفني - كمثلتها في الفلسفة والتاريخ - حقيقة ليست ثابتة ؛ ولكنها تتغير من جيل إلى جيل ومن عصر إلى عصر طبقاً لتغير أفق التلقي وتجارب المتلقين ولكن الوسيط أو الشكل الفني الثابت هو الذي يجعل عملية الفهم ممكنة .

ومن نفس المنطلق ينقد جادامر فكرة الوعي التاريخي الذي يقوم على أساس منهجي فحواه التخلص من التوازع والأهواء الذاتية لتجربتنا الحاضرة . والتي تلون حكمنا على التاريخ . وبالتالي لا نجعلنا قادرين على رؤية الماضي رؤية موضوعية . يرى جادامر - على العكس - أن الأهواء والتوازع - بالمعنى الحرفي - هي التي تؤسس موقفنا الوجودي الراجح الذي نطلق منه لفهم الماضي والحاضر معاً . إن المنهج العلمي الصارم حين يطالب المؤرخ بالتخلص من أهوائه وتوازعه وكل ما يشكل أفق تجربته الراجح لا يفعل أكثر من أن يترك مثل هذه التوازع تمارس فعلها في الخفاء بدلاً من مواجهتها باعتبارها عوامل أصيلة



في تأسيس عملية الفهم . إن هذا المنهج - مثله مثل الوعي الإستطقي - يجعلنا في حالة غربة عن الظاهرة التاريخية التي ندرسها . ويبرهن جادامر على أن هذا المنهج لم يتحقق في الأعمال التاريخية التي كتبها معتنقوه حيث نجد في تاريخهم دوماً صدى للاتجاهات السياسية للعصر الذي كتبت فيه هذه التواريخ (٣٣)

إن التاريخ - فيما يرى جادامر - ليس وجوداً مستقلاً في الماضي عن وعينا الراهن وأفق تجربتنا الحاضرة . ومن جانب آخر فإن حاضرتنا الراهن ليس معزولاً عن تأثير التقاليد التي انتقلت إلينا عبر التاريخ . إن الوجود الإنساني تاريخي ومعاصر في نفس الوقت ، ولا يستطيع الإنسان تجاوز أفقه الراهن في فهم الظاهرة التاريخية ، لا يستطيع أن يتحول إلى الماضي ليكون مشاركاً فيه ويفهمه فيها موضوعياً . إن التقاليد التي انتقلت إلينا عبر الزمن هي المحيط الذي نعيش فيه ، وهي التي تشكل وعينا الراهن ، ونحن - من ثم - حين نبدأ من أفقنا الراهن لفهم الماضي لا نكون في غيبة عن التقاليد والتاريخ . إن الإنسان يعيش في إطار التاريخية Historicity وهذه التاريخية هي المحيط غير الظاهر الذي يعيش فيه ، تماماً كالماء الذي يعيش فيه السمك دون أن يدركه لأنه غير ظاهر له . وعلى ذلك فإن فهمنا للتاريخ لا يبدأ من فراغ ، بل يبدأ من الأفق الراهن الذي يعتبر التاريخ أحد مؤسساته الأصلية . إن علاقتنا بالتاريخ - وفهمنا له - تقوم على الجدل والحوار ، لا على الإنصات السلبي ، تماماً كما أن تلقينا للعمل الفني عملية جدلية تقوم على ما يطرحه علينا من أسئلة هي التي شكلت وجوده . إن التاريخ مثله مثل الشكل في العمل الفني وسيط يمكن المشاركة في فهمه .

وكما يعيش الإنسان ويحقق وجوده من خلال فهم التاريخ والفن بدءاً من وعيه الراهن ، يعيش في إطار اللغة . إن جادامر يرفض - مثل هيدجر - الوظيفة الدلالية للغة ، ويؤكد على العكس ، أن اللغة لا تشير إلى الأشياء ، بل الأشياء تفصح عن نفسها من خلال اللغة . وفهمنا لنص أدبي لا تعني فهم تجربة المؤلف . بل تعني فهم تجربة الوجود التي تفصح عن نفسها من خلال النص . النص الأدبي - والشكل الفني - وسيط ثابت بين المبدع والمتلقي ، وعملية الفهم متغيرة طبقاً لتغير الآفاق والتجارب ، ولكن ثبات النص - كشكل - هو العامل الأساسي لجعل عملية الفهم ممكنة .

إن جادامر - كما سبقت الإشارة - ينطلق من أسس هيدجر الفلسفية التي تقم الوجود على أساس هرميوطيقي ، وتقيم الهرميوطيقاً على أساس وجودي . غير أن جادامر - متأثراً بجدلية هيجل - أقام تأويلته على أساس جدلي سواء



في الفلسفة أو التاريخ أو الفن . إن نظرتنا للفن واعتباره وسيطاً بين المتلقي والمبدع قد أهدرت - دون شك - جوانب كثيرة في عملية الإبداع . إن دور الفنان يتضاءل لكي يكون هامشياً ، كما أن الشكل الذي تجسد من خلاله تجربة الوجود في الفن يصبح مجرد وسيط حامل للمضمون واهتمام جادامر بقضية الحقيقة - في مواجهة النزعة الشكلية عند الجمالين - لم يمكنه من الكشف عن كيفية تجسد هذه الحقيقة الوجودية في الشكل ومن جهة أخرى فإن التعامل مع العمل الفني ، باعتباره تجسيدا لتجربة وجودية ، يغفل تاريخية المبدع الزمانية والمكانية . إن تجربة المبدع الوجودية - لو سلمنا بأسبقيتها على أي فعل من أفعال الوجود - تتم في إطار اجتماعي محدد ، ولا تتم في العالم بمعناه الواسع الفضفاض . إن التاريخية عند جادامر وهيدجر ، تاريخية الوجود الإنساني ، تاريخية زمانية تعني تراكمها لخبرة الوجود في الزمن ، ولا تعني التاريخية المشروطة بالوجود المادي لجماعة إنسانية في ظروف اقتصادية واجتماعية محددة . إن التاريخية - هنا - تاريخية مثالية متعالية ، وفكرة الجدل التي يقوم على أساسها الفهم عند جادامر هي جدلية مثالية هيكلية .

إن ما أنجزه كل من هيدجر وجادامر - بحق - أنها أسسا عملية الفهم على أساس وجودي . ويبقى أن يفهم الوجود الإنساني نفسه بشكل أكثر تحديداً بعيداً عن الميتافيزيقية المتعالية لفكرة الوجود عندهما . إن الوجود الإنساني مشروط بلحظة تاريخية معينة ، وبإطار اجتماعي يحدد شروط هذا الوجود وآفاقه . هذه الشروط تحدد نقطة البداية للإدراك والمعرفة . ليس الإنسان - بما هو ذات متعالية - هو مؤسس الوجود الخارجي ، في عملية الإدراك ، وليس هناك أي أولية مسبقة في عملية المعرفة ، بل كل من الذاتي والموضوعي في حالة علاقة جدلية محكومة بالشروط الموضوعية المادية والتاريخية التي تتم فيها المعرفة . ومن هذا المنطلق يمكن أن يتعدل تصورنا لطبيعة الفن ، وننظر إليه باعتباره تعبيراً عن رؤية ذات متميزة محددة . وبالتالي لا نسلم - مع هيدجر وجادامر - باستقلالية العمل الفني عن مبدعه ، وإن كنا نسلم أن العمل العظيم يتجاوز إطار الجزئي والخاص والتاريخي إلى الكلي والعام والإنساني . ونسلم بالمثل مع هيدجر وجادامر أن موقف المفسر - لا بالمعنى الوجودي بل بالمعنى التاريخي - عامل فاعل في فهم العمل الفني ، وشرط محدد لا غناء عنه في أي فهم . إن إقامة الهرميوطيقاً - عند جادامر - على أساس جدلي إضافة حقيقية ، ولكنها تحتاج لتأسيس هذا الجدل على أساس مادي بضيف لنظرية الفن في الواقعية الاشتراكية جدلية علاقة الناقد - كموقف من

الواقع مصاغ في شكل مذهب نقدي - بالنص الأدبي أو العمل الفني .

( ٥ )

في مواجهة هرمنيوطيقية جادامر الجدلية التي لا تتم بالمنهج ، كان المنهج هو رد الفعل في الجدل المعاصر جدا حول الهرمنيوطيقا . وإذا كان شليرمacher قد تعامل مع الهرمنيوطيقا باعتبارها علما أو فنا بصوغ قواعد وقوانين تعصمنا من سوء الفهم ، وإذا كان ديلثي قد أقام الهرمنيوطيقا على أساس أنها الخاصية المميزة للإنسانيات في مواجهة المناهج الوصفية للعلوم الطبيعية - فإن مفكرى الهرمنيوطيقا المعاصرين مثل بيتي Betti وبول ريكور وهيرش . الأول في إيطاليا ، والثاني في فرنسا ، والثالث في الولايات المتحدة الأمريكية ، يسعون لإقامة نظرية « موضوعية » في التفسير . إنهم - مثل شليرمacher - يحاولون إقامة الهرمنيوطيقا علما لتفسير النصوص يعتمد على منهج موضوعي صلب ، يتجاوز عدم الموضوعية التي أكدها جادامر . إن الهرمنيوطيقا عند هؤلاء المفكرين لم تعد قائمة على أساس فلسفي ، ولكنها صارت - ببساطة - علم تفسير النصوص ، أو نظرية التفسير .

يركز بول ريكور اهتمامه أساسا على تفسير الرموز . وهو يفرق بين طريقتين للتعامل مع الرموز ، الأولى هي التعامل مع الرمز باعتباره نافذة نطل منها على عالم من المعنى ، والرمز في هذه الحالة وسيط شفاف يتم عما وراءه . هذه الطريقة يمثلها بولمان Bultman في تحطيمه للأسطورة الدينية في العهد القديم والكشف عن المعاني العقلية التي تكشف عنها هذه الأساطير ، وهذه الطريقة يطلق عليها ريكور Dymythologizing والطريقة الثانية يمثلها كل من فرويد وماركس ونيتشه ، وهي التعامل مع الرمز باعتباره حقيقة زائفة لا يجب الوثوق بها ، بل يجب إزالتها وصولا إلى المعنى الخفي وراءها Dymystification إن الرمز في هذه الحالة لا يكشف عن المعنى بل يخفيه وبطرح بدلا منه معنى زائفاً . ومهمة التفسير هي إزالة المعنى الزائف السطحي وصولا إلى المعنى الباطني الصحيح . لقد شككتا فرويد في الوعي باعتباره مستوى سطحي يخفي وراءه اللاوعي . وفسر كل من ماركس ونيتشه الحقيقة الظاهرة باعتبارها زائفة ووضعنا نسقا من الفكر يقضي عليها ويكشف عن زيفها ( ٣٤ ) .

وإذا كان تفسير الرموز عند بولمان أو فرويد ونيتشه وماركس ينصب على الرموز بمعناها العام اللغوي



والإيماني . فإن تعريف ريكور للرمز يشترط أن يكون الرمز معبرا عن الحقيقة . ومن ثم ينصب التفسير عتده على تفسير الرموز في النصوص الأدبية . وهذه هي غاية الهرمنيوطيقا . إن الرمز - كما يقول ريكور - « أي بنية من



وهناك أدوات نحوية أخرى تشير إلى علاقة الحدث اللغوي بالمتكلم مثل استخدام صيغة المضارع للدلالة على «الآن» (٣٨) وإذا كان الحدث اللغوي ، والجملة من ثم ، يشير إلى المتكلم فهناك معنى في الكلام يشير إلى المعنى عند المتكلم ، ولكنه قد لا يتطابق معه .

بنتقل ريكور من مستوى الكلام إلى مستوى النص المكتوب ، الذي يعد - من الوجهة الحضارية - تثبيتاً Fixation للكلام ، أو تثبيتاً للحدث اللغوي . وينتهي إلى أن النص المكتوب - وإن أشار إلى كاتبه كما يشير الحدث اللغوي إلى المتكلم - يحمل في طياته استقلاله من حيث المعنى . هذا الاستقلال يحمل في طياته أهمية عظيمة بالنسبة للهرمنيوطيقا ، حيث يبدأ التفسير من فض مغلق هذا العالم من المعنى المستقل (٣٩)

وهكذا ينتهي ريكور إلى ربط النص بالكاتب ، ويؤكد في نفس الوقت استقلاله من حيث المعنى . وتصبح مهمة المفسر هي التناقل إلى عالم النص وحل مستويات المعنى الكامنة فيه ، الظاهر والباطن ، الحرفي والمجازي ، المباشر وغير المباشر . وتساوى عند ريكور - من الوجهة الهرمنيوطيقية - النصوص الأدبية والأساطير والأحلام ، طالما أن هذين الأخيرين قد تجسدا في شكل لغوي .

ومن تركيز ريكور على المعنى في الأساطير والأحلام يتحدى البنائية على أساس أنها - في بحثها عن البنية - تغفل معضلة المعنى الكامنة وراء هذه الأساطير . ويستدل على ذلك بالتراث التلمودي العبري قائلاً إن المنهج البنائي لا يستطيع الكشف عن معاني الرموز الموجودة في هذا التراث ، وتستطيع الهرمنيوطيقا وحدها الكشف عن هذا المعنى باعتباره معنى تاريخياً . ويرد لبني شتراوس بأن المعنى ليس هو الظاهرة الأساسية ، لأنه ظاهرة منحولة Reducible غير ثابتة ، وأن اللامعنى كامن دوماً خلف كل معنى والعكس ليس صحيحاً (٤٠) ويقصد لبني شتراوس بتحول المعنى وعدم ثباته أنه متغير من عصر لعصر . وأن الباحث الخارجي Outsider ، بعكس ابن المجتمع Insider غير قادر على اكتشاف المعنى في الظاهرة ، ومن ثم فعليه البحث عن بنيتها وصولاً إلى النظام .

وكان لهذا الهجوم على البنائية أثره في ربط جولدمان بين المعنى والبنية ، فهو يقرر أن المعنى مسألة ضرورية في البنية ، ومن الواضح أننا حين نقول إن النشاط الإنساني له معنى نسلم أيضاً أن هذا المعنى جزء من البنية . ومن الضروري الإشارة إلى أن جولدمان عدل من مفهوم البنية نفسها وربطها بالوعي الإنساني . وليس الوعي الإنساني

الدلالة يدل فيها المعنى الحرفي والأولي والمباشر - بالإضافة إلى ذلك - على معنى ثانوي مجازي غير مباشر ، لا يمكن الوصول إليه إلا من خلال المعنى الأول (٣٥) ومعنى ذلك أنه يتابع بولمان في اعتباره الرمز شفافاً عن معناه الباطن . إن المعنى الأول الظاهر والحرفي ليس زائفاً ، ولكنه وسيلتنا الوحيدة للوصول إلى المعنى الباطن . وعلى هذا فهدف التفسير وغايته ليس هو تحطيم الرمز ، بل البقاء به . إن عملية التفسير تقوم ، على حل شفرة المعنى الباطن في المعنى الظاهر ، وفي كشف مستويات المعنى المتضمنة في المعنى الحرفي (٣٦)

إن عملية التفسير تنصب على النصوص اللغوية ، وتقوم على تحليل المعطيات اللغوية للنص ، ولكنها تهدف إلى الكشف عن مستويات المعنى الباطني . وهذا يقودنا لمفهوم ريكور للدلالة اللغوية . ويرفض ريكور الفهم البنيوي للغة على أساس أنها نظام مغلق من العلاقات لا يدل على شيء خارجي لقد انتهت البنيوية - فيما يرى - ريكور - إلى أن جعلت اللغة تؤسس علماً بذاتها ، علماً تشير فيه كل وحدة إلى وحدات أخرى داخل نفس النظام طبقاً للتفاعل بين التعارضات والخلافات المؤسسة للنظام . لم تعد اللغة باختصار شكلاً للحياة ، ولكنها صارت نظاماً قائماً على الاكتفاء الذاتي للعلاقات الداخلية (٣٧) . لقد ركزت البنائية - في التحليل اللغوي - على اللغة Longe لا على الكلام Parole باعتبار أن اللغة تمثل النظام ، أما الكلام فيمثل حدثاً لغوياً . النظام يمثل الثبات والقابلية للفهم ، أما الحدث فهو فان ويستعصى على الفهم . ومن هذا المنطلق يبدأ ريكور في تأسيس نظريته في المعنى . إن الحدث اللغوي يتجلى في الجملة Predication هذه الجملة ليست مجموع كلماتها ، ولكنها كينونة مستقلة . إنها قد تشير إلى الحدث اللغوي ولكن هذا الحدث لا يفتني ويبقى في الجملة . والعلاقة بين المعنى والحدث اللغوي علاقة جدلية . إن اللغة لا تتكلم ، ولكن الناس يتكلمون ، والحدث اللغوي يشير في جانب منه إلى المتكلم ، وفي جانب منه إلى الكلام ، والعلاقة بينهما علاقة تأثير متبادل . إن المتكلم يختار من بين الإشارات Signs اللغوية واحدة دون أخرى ، ويقم بينها وبين الإشارة الأخرى التي يختارها أيضاً علاقة . هذه العلاقة من صنع المتكلم ، ... ويتجلى دور المتكلم في اللغة في أمثلة عديدة يسوقها ريكور . إن الضمير «أنا» مثلاً ليس مفهوماً لغوياً ، ولكنه يشير إلى المتكلم في الحدث اللغوي ، ولا يمكن استبداله مثلاً بقولنا «الذي يتكلم الآن» . ومع ذلك فإنه يكتسب معنى جديداً في كل حدث لغوي يشير إلى المتكلم في هذا الحدث الخاص .





ديبلي وجادامر - عند هيرش - أنها خلطاً بين مجال الهرمنيوطيقا (نظرية التفسير) وبين مجال النقد الأدبي .

في هذا يتفق هيرش مع بيتي Bettl في ضرورة أن تركز الهرمنيوطيقا مجال دراستها على معنى النص وصولاً إلى تفسير موضوعي لا يتدخل فيه المفسر ليفرض رؤيته على النص . إن بيتي يريد أن يعيد الهرمنيوطيقا إلى مجالها الطبيعي كما كانت عند شليرمacher في التركيز على فهم النصوص ويرى كل من بيتي وهيرش أن المنهج الفيلولوجي هو المنهج الأمثل لتفسير النصوص . وبعد الجدل بين كل من بيتي وجادامر هو الصراع القائم في الفكر المعاصر في مجال الهرمنيوطيقا والذي يشدها إلى اتجاهين : اتجاه بيتي وهيرش في التركيز على النص والمؤلف ، واتجاه جادامر في البدء من موقف المفسر الراهن باعتبار هذا الموقف (الوجودي) هو المؤسس المعرفي لأي فهم (٤٣) .

وهكذا بدأت الهرمنيوطيقا - عند شليرمacher - بالبحث عن القوانين والمعايير التي تؤدي إلى تفسير صحيح وانتهت - في تطورها الأخير - إلى وضع نظرية في تفسير النصوص الأدبية . ولكنها بين البداية وتطورها المعاصر فتحت آفاقاً جديدة من النظر ، أهمها - في تقديرنا - لفت الانتباه إلى دور المفسر ، أو المتلقي في تفسير العمل الأدبي والنص عموماً . وتعد الهرمنيوطيقا الجدلية عند جادامر بعد تعديلها من خلال منظور جدلي مادي ، نقطة بدء أصيلة للنظر إلى علاقة المفسر بالنص لا في النصوص الأدبية ، ونظرية الأدب ، فحسب ، بل في إعادة النظر في تراثنا الديني حول تفسير القرآن منذ أقدم عصوره وحتى الآن ، لنرى كيف اختلفت الرؤى ، ومدى تأثير رؤية كل عصر - من خلال ظروفه - للنص القرآني . ومن جانب آخر نستطيع أن نكشف عن موقف الاتجاهات المعاصرة من تفسير النص القرآني ، ونرى تعدد التفسيرات - في النص الديني والنص الأدبي معاً - على موقف المفسر من واقعه المعاصر ، أيا كان ادعاء الموضوعية الذي يدعيه هذا المفسر أو ذاك .

عند جولدمان مفارقاً لموقع الإنسان في طبقة محددة في مجتمع معين . إن الكاتب كما يراه جولدمان ذات متميزة يتجلى فيها وعي الطبقة ، ولكن هذا الوعي يعبر عنه - في الفن - من خلال البنية وليس في انفصال عنها (٤١)

ولقد كان لتركيز ريكور على استقلال المعنى في النص وتعدد مستوياته ، مع التسليم بعلاقته بمؤلفه ، أثره في نظريته في التفسير ، حيث أغفل علاقة المفسر بالنص ، واعتبر أن مهمة التفسير هي النفاذ إلى مستويات المعنى في النص بوسائل التحليل اللغوي . ومن الواضح أن ريكور كان ينطلق من رد فعل للبنائية ، حاول فيه أن يؤسس نظرية لتفسير النص تركز اهتمامها على المعنى بدلاً من البنية ، وكان هذا لقاءه مع الهرمنيوطيقا وبالتالي خلافه مع جادامر الذي رفض فكرة المنهج واعتبر عملية الفهم - الهرمنيوطيقا - مسألة تتجاوز إطار المنهج .

وتزايد عند هيرش نغمة الدفاع عن المؤلف في مواجهة إهماله لحساب التجربة الحية عند ديبلي ، أو تجربة الوجود عند هيدجر ، أو لحساب النص في النقد المعاصر . ويرى أن إهمال المؤلف نابع من تصور أن معنى العمل الأدبي يختلف من ناقد لناقد ، ومن عصر لعصر ، بل يختلف عند المؤلف نفسه من مرحلة لأخرى . ولكي يتغلب على هذه المعضلة يقيم تفرقة بين المعنى Meaning والمغزى Significance ، ويرى أن مغزى النص الأدبي قد يختلف ، ولكن معناه ثابت . ويرى أن هناك غائبتين منفصلتين متصلان بمجالين مختلفين . مجال النقد الأدبي وغايته الوصول إلى مغزى النص الأدبي بالنسبة لعصر من العصور ، أما نظرية التفسير فهدفها الوصول إلى معنى النص الأدبي . إن الثابت هو المعنى الذي يمكن الوصول إليه من خلال تحليل النص ، أما المتغير فهو المغزى . إن المغزى يقوم على أنواع من العلاقة بين النص والقارئ ، أما المعنى فهو قائم في العمل نفسه وحين نزع أن معنى النص قد تغير بالنسبة لمؤلفه ، فإننا نقصد المغزى على أساس أن المؤلف - في هذه الحالة - تحول إلى قارئ ومن ثم تغيرت علاقته بالنص (٤٢)

ويقيم هيرش - من جانب آخر - تفرقة بين المعنى الذي أراده المؤلف (القصد) وبين المعنى الكامن في النص ، ولا يهتما - في النص الأدبي - ما يعنيه المؤلف ، أو ما كان يقصده ، أو ما أراد أن يعبر عنه وإنما الذي يعنينا بحق هو المعنى كما يعبر عنه النص . وهذا المعنى يمكن الوصول إليه من خلال فحص الاحتمالات العديدة التي يمكن أن يعنينا النص . ونجيب على التفسير أو الهرمنيوطيقا أن تأخذ على عاتقها هذه المهمة ، وأن تترك مجال مغزى النص بالنسبة للقارئ أو للعصر للنقد الأدبي . إن خطأ

- Ibid, pp. 167- 168. (٣١) Palmer, p 97 (١٢) Palmer, Richard E. Hermeneutics, (١)
- Gadamer, Truth and Method, pp. 91- 108. (٣٢) (١٣) Northwestern University Press, Evanston, 1969, p. 34. وانظر أيضا في المرمبوطيقا الدينية وتطورها.
- Gadamer The Scope of Hermeneutical Reflection, in «Philosophical Hermeneutics» p. 6. (٣٣) Company, 1974, p. 1. (١٤) Grant, Robert M., A short History of Interpretation of the Bible, the Macmillan Company, New York, 1963.
- Palmer, p. 44. (٣٤) Ibid, p. 8. (١٥) Peter Szondi, Introduction to Literary Hermeneutics, in «New Literary History» trans. by Timothy Bondi, the University of Virginia, vol. x Autumn 1978 No. 1, pp. 17- 29.
- Ricoeur, Paul, Existence and Hermeneutics, (٣٥) Palmer, p. 108, (١٦) انظر في ذلك : الطبري (محمد بن جرير) : جامع البيان عن تأويل آي القرآن ، طبعة شاكرا ، دار المطررف القاهرة ، ١٩٧١ - ٣ ص ١٢٠ . وكذلك : الانتان في علوم القرآن للبيوطي ، ط ٣ ، مصطفى البالي الحلبي ، ١٣٧٠ هـ - ١٩٥١ م ج ١ ص ١٢٠ وما بعدها .
- in «The Philosophy of Paul Ricoeur» ed. by Charles E. Reagan and David Steward. Beacon press Boston, 1978, p. 98. (٣٦) Diltney, pp. 12- 13. (١٧) عبد المحسن طه بشر : نجيب محفوظ ، الرؤية والاداءة (١) ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٨ م ، ص ٧ .
- Ibid, p. 98. (٣٧) Ibid, p. 14 and Palmer, pp. 116- 118. (١٨) انظر ديفيد دبشيس : مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ، ترجمة محمد يوسف نجيم ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٧ م ص ٤١ - ٤٤ ، ٧١ - ٧٢ .
- Ricoeur, Interpretation Theory, the Texas Christian University Press, 4th. Printing, 1976, p. 6. (٣٨) Palmer, pp. 124- 125. (١٩) (٢٠) (٢١) (٢٢) (٢٣) (٢٤) (٢٥) انظر : جابر عصفور : نظرية التعبير بحارة للتأصيل ، مجلة الأقلام العراقية ، عدد ٤ ، السنة ١٢ ، كانون الثاني ١٩٧٧ م ص ٥ - ١٨ .
- Ibid, p. 13. (٣٩) Ibid, pp. 127- 128. (٢٦) انظر : عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٣ ، ص ١٩٩ - ٢٠٢ .
- Ibid, p. 30. (٤٠) Ibid, pp. 128- 129. (٢٧) Palmer, p. 5. (٢٨) Shleirmacher, P. E. Outline of the 1814 lectures, in New Literary History trans by Jan Wajcik and Roland Hass, pp. 3-4. Ibid, p. 13. (٢٩) Ibid, p. 9. (٣٠) Ibid, p. 14.
- Wolf, Janet, Hermeneutic Philosophy And the Sociology of Arts, Routledge and Kegan Paul, London and Boston, 1975, pp. 74- 78. (٤١) Gadamer Hans- George, Heidegger's later Philosophy, in «Philosophical Hermeneutics» ed. by David E. Ling, University of California Press, 1976. pp. 213- 228. (٤٢) Gadamer Truth and Method, The Seaburg Press, New York, 1975, p. XVI. (٤٣) Gadamer Philosophical Hermeneutics Palmer, pp. 170- 171.
- Hirsh, E. D. JR., Validity in Interpretation Yale University Press, 1969, pp. 1- 10. (٤٤) Palmer, pp. 46- 66.



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

# دار نكتة طلحة للطباعة والنشر

محمد ومجدى ابراهيم وشركاهم



أسستها أحمد محمد إبراهيم ١٩٣٨

١٨ ش كامل صدق - القاهرة

تقدم للمكتبة العربية خلاصة إنتاجها

في نواحي الفكر العربى والإسلامى

■ من التراث القديم :

١ - الاستيعاب في معرفة  
الأصحاب .

لاين عبد البر ( ٤ مجلدات ) - ١٦  
تحقيق الأستاذ/عل محمد الجاوى

٢ - الإصابة في تمييز الصحابة . لاين حيدر ( ٨ مجلدات ) - ٣٠  
تحقيق الأستاذ/عل محمد الجاوى

٣ - الكامل في اللغة والأدب . للميرد - ١٦  
تحقيق الأستاذ/عبد أبو الفضل

ابراهيم

٤ - ديوان ابن زيدون ورسائله

٥ - درة الغواص في أرواح الخواص . للحريري - ١٥٠٠  
تحقيق الأستاذ/عبد أبو الفضل

ابراهيم

٦ - تاريخ الخلفاء . للسيرطى - ٢٠٠  
تحقيق الأستاذ/عبد أبو الفضل

ابراهيم

■ إجناعات :

١ - المرأة في الإسلام . للدكتور/عل عبد الواحد وائى - ٧٥٠

٢ - المرأة في القرآن . للأستاذ/عباس محمود العقاد - ١١٥٠

٣ - بحوث في الإسلام والاجتماع . للدكتور/عل عبد الواحد وائى - ١١٠٠

٤ - علم الاجتماع . للدكتور/عل عبد الواحد وائى - ٧٠٠

٥ - نشأة اللغة عند الانسان والطفل للدكتور/عل عبد الواحد وائى - ١٧٥٠

■ سياسة واقتصاد :

١ - معاهدة السلام المصرية  
الإسرائيلية . دراسة تأصيلية وتحليلية عل - ٢٥٠٠

٢ - الشريعة والأديان . للدكتور/جعفر عبد السلام - ٨٠٠

٣ - تاريخ الفكر الاقتصادى . للدكتور/عبد لبيب شفيق - ١٢٥٠

٤ - الاقتصاد السياسى . للدكتور/عل عبد الواحد وائى - ١٧٥٠

■ تربية وعلم نفس :

١ - عوامل التربية . للدكتور/عل عبد الواحد وائى - ١٢٥٠

٢ - التربية لمجتمع متحرر . للأستاذ/يوسف ميخائيل أسعد - ١٢٥٠

٣ - إرادة القوة . للأستاذ/يوسف ميخائيل أسعد - ٢٢٥٠

٤ - السحر... والتنجيم . للأستاذ/يوسف ميخائيل أسعد - ١١٥٠

٥ - لاسترخاء النفس والعصى . للأستاذ/يوسف ميخائيل أسعد - ٧٠٠

■ سير وتراجم :

١ - صاحب اللواء مصعب بن عمير . للأستاذ/عبد السلام العشرى - ١٢٥٠

٢ - جحا الفاضل المضحك . للأستاذ/عباس محمود العقاد - ١٢٥٠

٣ - أبو نواس الحسن بن هانى . للأستاذ/عباس محمود العقاد - ١٢٥٠

٤ - الخلاص شهيد التصوف الإسلامى . -

٥ - عمرو بن العاصى . للأستاذ/طلح عبد الباقي سرور - ١٥٠٠

٦ - عمرو بن العاصى . للأستاذ/عباس محمود العقاد - ١٤٠٠

■ من الأدب والنقد :

١ - الحياة الأدبية في عصر الحروب  
الفصلية بمصر والشام . للدكتور/أحمد أحمد بدوى - ١٢٥٠

٢ - أدب السياسة في العصر الأموى . للدكتور/أحمد الحوق - ١٥٠٠

٣ - النقد المنهجى عند العرب . للدكتور/أحمد مندور - ٢٢٥٠

٤ - النقد الأدبى الحديث . للدكتور/أحمد خنيس هلال - ٣٥٠٠

٥ - خواطر ثروت أباظة . بقلم الأستاذ/ثروت أباظة - ١٦٠٠

■ إسلاميات :

١ - سماحة الإسلام . للدكتور/أحمد محمد الحوق - ٢٥٠

٢ - دراسات إسلامية . للأستاذ/أحمد النبوى الشال - ١٢٥٠

٣ - مطلع النور أو طوابع البعثة  
المحمدية . -

٤ - الإسلام ظهوره وانتشاره في  
العالم . للأستاذ/حامد عبد القادر - ١٢٥٠

٥ - التصوف الإسلامى الخالص . للأستاذ/أحمد أبو الفيض المنوق - ١٢٥٠

٦ - ليالى مكة . للأستاذ/عل الجبلاطى وعبد  
المعم فتنديل - ١٢٥٠

■ القصة والرواية :

١ - خاتمة الأعين . للأستاذ/ثروت أباظة - ٧٥٠

٢ - نفاحة في طين مشروخ . للأستاذ/عبد المنعم الصاوى - ١

٣ - نقوش من ذهب ونحاس . للأستاذ/ثروت أباظة - ١٢٥٠

٤ - دعوى أرو لكم قصتى . للأستاذ/عبد المنعم الصاوى - ١

٥ - السباحة في الرمال . للأستاذ/ثروت أباظة - ٦٥٠

للددار قائمة مطبوعات تُرسل فور طلبها

تليفون : ٩٠٨٨٩٥/٩٠٣٣٩٥/٩٠٩٨٢٧

تلفرافيا : دالنهضة

تلكس : ٩٢٨١٥ NAHDA-UN

١٨ شارع كامل صدق بالقجالة - القاهرة

سجل تجارى ١٢٠٤٢٨

سجل مصدرى ٢١٨٥

سجل نقاش ٢١





قراءة في

# نقاد نجيب محفوظ ملاحظات أولسية

جابر عصفور □

لا أظن أديبا عربيا - في عصرنا الحاضر - شغل عقلنا الأدبي مثلاً شغله نجيب محفوظ . إن عالمه القصصى - بمستوياته المتعددة ، وعلاقاته المعقدة ، ورموزه المرواغة - يثير جدلاً لا يفيض ، وي طرح مشكلات لا تُحْدُ ، ويغدى جهداً نقدياً لا يتوقف في الكشف عن عناصر هذا العالم . وبقدر ما بظُلّ هذا العالم حملاً للمعنى ، مولداً للدلالة ، فإنه يثير عمليات لا تتوقف في التحليل والتفسير والشرح . وقد تتعارض هذه العمليات أو تتشابه على المستوى الإجرالى ، وقد تختلف أو تتفق من حيث الغاية أو المنظور ، لكنها تمثل - في النهاية - وضعاً معقداً من التفاسير والشروح والتأويلات ، أعنى وضعاً ينطوى على التعقد والتنوع والغنى ، مثلاً ينطوى على التضارب والتعارض والتناقض .

مغموراً مغبوناً مهملاً عامة حياته الأدبية دون سبب معلوم ، ثم تفتحت أمامه كل سبل المجد دفعة واحدة في السنوات الخمس الأخيرة دون سبب معلوم أيضاً ، مثل نجيب محفوظ . وما عرفت كاتباً رضى عنه اليمين والوسط واليسار ، ورضى عنه القديم والحديث ومن هم بين بين ، مثل

لقد تحدث لويس عوض - ذات مرة - عن «كورس النقاد» الذى ينطلق كلما أصدر نجيب محفوظ عملاً جديداً ، فتندفع أنهار الأحاديث والمقالات تترى في الصحف والمجلات ، وعلى موجات الإذاعة . وقال لويس عوض : «ما عرفت كاتباً من الكتاب ظل

نجيب محفوظ ، فنحبيب محفوظ قد غدا في بلادنا مؤسسة أدبية أو فنية مستقرة ، تشبه تلك المؤسسات الكثيرة التي تقرأ عنها ولعلك لا تعرف ما يجري بداخلها ، وهي مع ذلك قائمة وشاحنة ، وربما جاء السياح ، أو حتى بهم ، ليتفقدوها فيما يتفقدون من معالم نهضتنا الحديثة . والأغرب من هذا أن هذه المؤسسة التي هي نجيب محفوظ ليست بالمؤسسة الحكومية التي تستمد قوتها من الاعتراف الرسمي فحسب بل هي مؤسسة شعبية أيضا ، يتحدث عنها الناس بمحض الاختيار في القهوة وفي البيت وفي نوادي المتأدين البسطاء .<sup>(١)</sup> ولقد قال لويس عوض ما قال في مارس ١٩٦٢ ، أي منذ حوالي عشرين عاما ، فلماذا يمكن أن يقال بعد هذه السنوات ؟ إن الكتابة ظلت مستمرة ، وظل الإعجاب قائما . وإن زاحم هذا الإعجاب أصوات معارضة فقد تزايدت حدة الإعجاب نفسها وتكاثفت طوال هذه السنوات . وها نحن - الآن - نجد أمامنا أكثر من اثني عشر كتابا مطبوعا باللغة العربية - وحدها - عن نجيب محفوظ وحده ، ناهيك عن عدد هائل من الكتب الأخرى التي تتعرض للقصة العربية ، أو الأدب العربي في عمومها ، كما نجد أكثر من عدد خاص لمجلات عالية الصوت واسعة الانتشار ، ومجموعة لا يستهان بها من رسائل الماجستير والدكتوراه في الجامعات ، ومقالات متناثرة - لم نجتمع في كتب - يصعب حصرها . (ولماذا لا نصيب ومجموعة من المسرحيات والتمثيلات الإذاعية والتلفزيونية المعدة عن روايات نجيب محفوظ ، أو قصصه القصيرة ، تقدم أكثر من منظور في تفسير نفس الكاتب ؛ ناهيك عن كتاب عن «نجيب محفوظ على الشاشة» ، وكتاب كامل لنفس المؤلف - هاشم النحاس - عن «يوميات فيلم» مأخوذ عن رواية «القاهرة الجديدة» .) وإذا تجاوزنا ما هو مكتوب باللغات الأجنبية ، أو ما هو مترجم عنها - وما أكثره - بل ما أجدره باهتمام مستقل - وحصرنا اهتمامنا فيما هو مكتوب بالعربية وحدها ، وجدنا - على المستوى الكيفي والكمي معا - وضعنا نقديا فريدا . لم يتكرر مع قاص عربي في العصر الحديث .

نرى هل يرجع هذا الوضع الفريد إلى لون من النظرة الواحدة التي لا ترى في الرواية سوى نجيب محفوظ ، وفي المسرح سوى توفيق الحكيم ، وفي القصة القصيرة سوى يوسف إدريس ؟ قد يكون هذا سببا ، لكنه سبب جزئي تماما ؛ فلما كتب عن توفيق الحكيم ، أو عن يوسف إدريس ، أو عنها معا ، لا يصل إلى ما كتب عن نجيب محفوظ من حيث الكم أو الكيف . وقد يقال إن عالم نجيب محفوظ قد أصبح سهلا «موطأ الأكتاف» ، خاصة بعد كثرة ما كتب عنه ، وهو وضع يغري الكثيرين بالكتابة عنه ، ومواصلة السير في طريق مبهد . ولكن لماذا كثرت الكتابة عن عالم نجيب محفوظ أصلا ؟ وهل أصبح سهلا حقا ؟ إن كثرة الكتابة قد لا تزيد الغامض وضوحا ، بل لعلها - على عكس ما يتصور - تزيد الواضح غموضا ؛ ذلك لأن كل كتابة جديدة - وأعني كل «قراءة» جديدة حقا - بقدر ما تفك بعض مغالتي النص ، وتفض بعض مستويات الالتباس في شفراته ، تلفت الانتباه إلى مغالتي أخرى ، وتوميء إلى التباسات مختلفة ، فتدفع إلى كتابة جديدة ، وعلى نحو يظل معه عالم نجيب محفوظ - برغم كثرة ما كتب عنه - في حاجة إلى مزيد من الكشف ، وبالتالي المزيد من الكتابة والقراءة . وقد يقال إن السبب في هذا الوضع الفريد الذي يحتله عالم

نجيب محفوظ يرجع إلى غموضه . ولكن ماذا عن شعر أدونيس مثلا ؟ أليس «مفرد بصيغة الجمع» أغمض من أشد قصص نجيب محفوظ غموضا ، أعني تلك القصص التي وصفت - ذات مرة - بأنها «أحاج والغاز» ؟ . فهل كتب عن «أدونيس» عشر ما كتب عن نجيب محفوظ ؟

وقد يقال إن عالم نجيب محفوظ عالم بالغ الغنى في تعقد مستوياته وتغير محاوره ، إذ يجمع بين القصص التاريخي والقصص الواقعي . ويضم الرمز الجزلي الذي يتخلل النغمة السائدة لعمل واقعي مع الرمز الكلي الذي تتعدد دلالاته - عندما يسيطر على الرواية - فيفضي إلى أكثر من تفسير ، أو تتوحد دلالاته فيصبح الرمز تمثيلا خالصا Allegory يضاف إلى ذلك ما يقال من أن هذا العالم يضم بين جنباته مختلف المدارس والاتجاهات ، من واقعية نقدية إلى واقعية وجودية إلى واقعية اشتراكية ، ناهيك عن الطبيعية والسيرالية والعبث . وكل ما شئت من أسماء وأوصاف . وكأن العالم الروائي لنجيب محفوظ «منحرف» لكل ما عرفته القصة من مذاهب واتجاهات ، و«معمل اختبار» لكل ما عرفه النقد من مناهج واتجاهات ، ابتداء من «التاريخية» وانتهاء بـ «البنوية» .

وقد يقال - لو تجاوزنا هذا الجانب الشامل - إن أبطال عالم نجيب محفوظ يمثلون قطاعات المجتمع المصري وشخصياته - في تطورها وتغيرها - منذ ثورة ١٩١٩ حتى عصر الانفتاح ، وإن هؤلاء الأبطال يعكسون سعيًا إلى الأفضل ، ورغبة في الخلاص من الماضي ، وإن احتجاجهم الحار المتحمس ، الحاد بلا هوادة في كثير من الأحيان ، إنما يعكس الجراءة في محاولة الوصول إلى الجذور . والإخلاص في الكشف عن السبب الحقيقي لمأساة المجتمع المصري . وكأن هؤلاء الأبطال - عندما يجتمعون في عالم رواي واحد - يقدمون للمجتمع مرآة خلاقة ، فيرى فيها المجتمع صورته الحقيقية ، فيرى فيها «المستقبل الواعد وراء نماذج الحاضر المتغير والماضي المسرع إلى المغيب» .<sup>(٢)</sup>

وقد يقال - كنوع من التخصيص للتبرير السابق - إن عالم نجيب محفوظ يعكس الظروف المتناقضة والمعقدة ، والتأثيرات الاجتماعية والتقاليد التاريخية ، التي ساهمت كلها في تحديد نفسية أبناء «البرجوازية الصغيرة»<sup>(٣)</sup> ، وصنعت أزمة طلائعها في الانتماء ، وبالتالي تذبذبها وتناقضها في حل قضيتي «الحرية» و«العدل» ، دون أن تتخلى هذه الطلائع عن حلم «الثورة الأبدية» . وما أكثر الاستشهاد - في هذا المجال - بعبارة كمال عبد الجواد (السكرية) التي تقول : «أني أومن بالحياة وبالناس وأرى نفسي ملزما باتباع مثلهم العليا مادمت أعتقد أنها الحق ، إذ النكوص عن ذلك جبن وهروب . كما أرى نفسي ملزما بالثورة على مثلهم ما اعتقدت أنها باطل إذ النكوص عن ذلك خيانة . وهذا هو معنى الثورة الأبدية» . وما أكثر التوحيد بين كمال عبد الجواد ونجيب محفوظ ، وهو توحيد يفضي - صراحة أو ضمنا - إلى الحديث عن نجيب محفوظ ، باعتباره من فاق أقرانه «وعيا بحقيقة الظروف الحضارية والتاريخية ، وبطبيعة القوى الاجتماعية وصراعاتها وحركتها التطورية في المجتمع المصري» .<sup>(٤)</sup>

قريبه «أحمد شوكت» و«عبد المنعم شوكت» في «السكرية». ولكن أيا كان هذا التذبذب فهو مظهر مهم لا يفارق نقاد نجيب محفوظ في رحلة بحثهم عن معنى لعالم نجيب محفوظ الروائي، أو معنى فيه - على السواء.

إن «الطريق» إلى «عالم» نجيب محفوظ ليس واحدا في كل حال، ولا تظلمه - دائما - عبارات الإعجاب والود؛ فما أكثر العراك واللجاج. وما أكثر النفور من وعاء هذا الطريق، وما أكثر التشكيك في جدوى الرحلة، بل لن يخلو الأمر من لعنات تصب في غير موضع. ومع ذلك فالطريق يغري العابرين، ويجذب - أكثر فأكثر - الباحثين عن المعنى، فتتحول وعورته إلى اختبار لا بد منه للوصول إلى حقيقة هذا العالم المراوغ مرواغة حقيقة «زعبلاوي» و«الجبلاوي» و«سيد الرجيمي»، ولا عجب لو تدخل «المناخ السياسي» - في أثناء الرحلة - وساهم في توجيهها بالإيجاب مرة والسلب مرات. وطبيعي - والأمر كذلك - أن يزدهم هذا الطريق إلى حقيقة عالم نجيب محفوظ، ويختلط فيه الحابل بالنابل، فيجتمع الباحثون عن متعة الرحلة ذاتها مع الباحثين عن «رؤيا» تخلق بهم إلى المطلق المتعالي في نهاية «الطريق» أو عن «رؤية» تفودهم إلى «موقف» من الحياة، أو المجتمع، أو الواقع. ومع ذلك كله، أو بسبب ذلك كله، لن يخلو الأمر - في هذا الطريق - من بعض الفضوليين وعشاق الزحام.

لكن هذا الزحام كله لن يشكل - قط - «كورس نقاد» - لو عدنا إلى تشبيهات لويس عوض. إن «كورس النقاد» - إن وجد أصلا - يخضع لتوجيه موحد يحكم الأداء والإنشاد. لتصدر عن «الكورس» أصوات متجاوبة. ولن نجد مثل هذا التجاوب عند نقاد نجيب محفوظ. إن صوت محمد مندور - مثلا - لن ينسجم مع صوت عبد العظيم أنيس، وإن تحدث كلاهما عن «البرجوازية الصغيرة» أو «البرجوازية الصغيرة»؛ فالتعاطف مائل في موقف مندور من هذه الطبقة التي «تحتفظ بالكثير من أسامي الفضائل الإنسانية، التي يأتي في قفها تفديس الأسرة والتضحية في سبيلها»<sup>(١٧)</sup>. والريبة في التذبذب والإيمان بمغيب الدور القيادي ماثلان في موقف عبد العظيم أنيس. ويقدر ما يمنح مندور من مقولات جوستاف لانسون بمنح عبد العظيم أنيس من مقولات مغايرة يختلط فيها كريستوفر كودوبل بروجيه جارودي<sup>(١٨)</sup>. يضاف إلى ذلك أن صوت مندور لن ينسجم - تماما - مع لويس عوض، وإن اقترب منه هونا. وكلا الصوتين لن يتوافقا بسهولة - مع صوت يحيى حقي الباحث عن الإنسان في الفنان من وراء الأثر، والذي يحاول تفسير إحساسه بهذا الفنان الذي يكتشفه. ولن تنسجم هذا الأصوات مع محمود أمين العالم (وما أبعد الفارق بين درجات صوته «في الثقافة المصرية» - ١٩٥٥ - أو في مقدمة «الأنفار» أو «قصص واقعية» أو تذييل «ألوان من القصة المصرية» - ١٩٥٦ - وبين درجات نفس الصوت في «تأملات في عالم نجيب محفوظ» - ١٩٧٠). وما أبعد هذه الأصوات - مجتمعة - عن صوت سيد قطب (أول من كتب عن نجيب محفوظ، ولفت إليه الأنظار - بل دخل بسبب «كفاح طيبة» في معركة مع صلاح ذهني - في مجلة «الرسالة» - ٤٤، ٤٥، ١٩٤٦). أو صوت أحمد عباس صالح (وثوابته

وقد يقال - من حيث تحديد المحتوى الفكري - إن عالم نجيب محفوظ ينطوي على «رؤية» وسطية، ونحن أمة وسط. وقد يقال - في هذا الاتجاه - إن عالمه ينطوي على «توليفة» فكرية، يمكن أن تتجذب إليها كل طوائف الفكر المتصارعة في الوطن العربي. ومن الممكن - في هذا الاتجاه - أن نسترجع ما يقوله «جعفر الراوي» في «قلب الليل» عن مشروعه الفكري الذي يقوم على أسس ثلاثة: أساس فلسفي، ومذهب اجتماعي، وأسلوب في الحكم؛ بحيث يصبح المشروع قاعدة لنظام سياسي «هو الوريث الشرعي للإسلام والثورة الفرنسية والثورة الشيوعية»<sup>(١٩)</sup>. إن مثل هذا المشروع - لو كان حقا هو ما يشير إليه عالم نجيب محفوظ - قد يجعل منه الكاتب الذي «رضى عنه الجبين والوسط واليسار». ورضى عنه القديم والحديث ومن هم بين بين - كما يقول لويس عوض؛ إذ يعطى المشروع كل طائفة بعض ما تهوى، فيغريها بقبول العالم الروائي. والإعجاب به. لعلها توجهه - شيئا فشيئا - إلى مواقعها. على أن مثل هذا التبرير - لو صح - يضع مهادا للدوافع المتعارضة والمتضادة وراء مداخل النقاد إلى عالم نجيب محفوظ. ويبرز محاولات بعضهم - المتكررة - في السيطرة على هذا العالم؛ أو اقتناصه في «أنظومة» أو «أنظومات» فكرية محددة. ورغم ما في هذا التبرير من إغراء براق إلا أنه يختزل عالم نجيب محفوظ ويحوّله إلى «وثيقة فكرية» من ناحية، ويثير السؤال عن صحة هذا الإعجاب المجمع عليه بين طوائف «الجبين والوسط واليسار» من ناحية أخرى.

إن استجابات النقاد لعالم نجيب محفوظ استجابات بالغة التنافر. وأقرب وصف إلى تشخيصها - الأول - هو «الفوضى» التي يجمع فيها كل شيء. ويجوز فيها أي شيء. ويزيد من حدة هذه «الفوضى» أن استجابة الناقد الواحد تتراوح - غير مرة - بين نقيضين لا يجتمعان. وهنا يمكن أن نعود إلى لويس عوض - مرة أخرى - لنراه يقول: «نجيب محفوظ عندي كاتب من أولئك الكتاب القلائل في تاريخ الأدب في الشرق والغرب. كلما قرأته غلا الدم في عروفي ووددت لو أني أصكه صكا شديدا، ونجيب محفوظ في الوقت نفسه هو عندي كاتب من أولئك الكتاب القلائل في تاريخ الأدب في الشرق والغرب كلما قرأته عشت زمنا بين أمجاد الإنسان. وقالت نفسي: ليس فن بعد هذا الفن، ولا مرقى فوق هذه القمم الشاهقة»<sup>(٢٠)</sup>. إن استجابة الناقد في هذا السياق - استجابة واضحة التناقض بين طرفيها - إذ تنطوي على الإعجاب والسلب معا، مثلما تنطوي على الإعجاب والنفور.

نرى هل يرتفع نجيب محفوظ إلى مصاف الكتاب العظام - عند لويس عوض - لأنه يشبع بعض تصورات الناقد القيمة عن الفن، أو يرضى مثله الجمالية المتميزة؟ وهل ينحدر نجيب محفوظ فيستحق «الصك» - وما أثقل الكلمة! - لأنه أدخل بهذه التصورات، وأحبط الإشباع التي يتوقعها الناقد؟ إن الأمر ممكن. ولكن الأكثر أهمية أن نلاحظ أن عالم الكاتب الواحد لا يمثل - لدى الناقد الواحد - مثيلاً متجانسا لاستجابة متحدة، بل مصدرا واحدا لاستجابات متناقضة، ينحيط معها الناقد بين نقيضين؛ في تذبذب لا يريم. أشبه - في مستوى من مستوياته - بتذبذب «صابر» بين «إلهام» و«كريمة» في «الطريق»، أو - في مستوى آخر - بتذبذب «كمال عبد الجواد» بين

ومتغيراته لافتة فيما كتبه عن «السراب» - في «الأديب المصري» - ١٩٥٠ - وما كتبه عن نجيب محفوظ - عموماً - في «الشعب» - ١٩٥٩ - و«الكاتب» (١٩٦٦) وما أبعد الفرق بين مفهوم أنور المعداوي (ثاني من عرف بنجيب محفوظ تعريفاً لافتاً) عن «الأداء النفسي» ومفهوم رشاد رشدي عن «المعادل الموضوعي» وما أبعد رشاد رشدي بدوره - عن لطيفة الزيات - (ومن المفارقات اللافتة أن تترجم الثانية أول مجموعة متكاملة إلى العربية ذات . س . إليوت . لكنها تبني مقولات لو كاش في التحليل . بينما لا يكف الأول عن الحديث عن «المعادل الموضوعي» لكنه ينسأه عند التطبيق» . ومن الممكن أن نضيف إلى هذه الأسماء أسماء أخرى لنقاد في مصر . لكن الأسماء باللغة الكثرة . بحيث يجيل للمرء معها أنه لم يوجد ناقد لم يكتب عن نجيب محفوظ في مصر<sup>(١)</sup> . وإذا وسعنا الدائرة لتشمل الوطن العربي زادت الأصوات تنافراً . واحتل «الكورس» تماماً . ونحول «الطريق» إلى عالم نجيب محفوظ كما تتحول الكائنات فيصبح «حكاية بلا بداية ولا نهاية» . ونواجه - باختصار - هذا الوضع المعقد من التفاسير والشروح والتأويلات . وهو وضع ينطوي - كما أشرت - على مفارقات لافتة منذ البداية . فيتسم بالتعدد والتنوع والغنى . مثلاً يتسم بالتضارب والتعارض والتناقض .

- ٢ -

ومها يكن من أمر هذا الوضع المعقد فإنه يقدم «حالة نموذجية» لدارس «الهرمنيوطيقا الأدبية» . مثلاً يقدم مادة غنية لألوان مغايرة من الدرس النقدي . وأعني ما يطلق عليه اسم «نقد النقد» حيناً . أو يطلق عليه اسم «ما بعد النقد» حيناً آخر .

وإذا كانت «الهرمنيوطيقا» ترادف - في عمومها - «نظرية القواعد التي تحكم التأويل» فتحكم تفسير نص بعينه من النصوص . أو مجموعة من العلامات يمكن النظر إليها باعتبارها نصاً<sup>(١)</sup> فإن «الهرمنيوطيقا الأدبية» هي نظرية القواعد التي تحكم عملية فك شفرة العمل الأدبي . باعتبارها عملية تبدأ من المعنى الظاهر للنص (أو «المعنى الأول» - بلغة عبد القاهر الجرجاني) لتنتهي إلى المعنى الباطن (أو الكامن ، أو الضمني ، أو «المعنى الثاني» - بلغة عبد القاهر الجرجاني أيضاً) أو باعتبارها - في فهم آخر لها - عملية تحليل المستويات المتصارعة في «النص الأدبي» . بهدف الوصول إلى «النظام» الذي يحكم بنيته . مما يفرض - بالضرورة - إلى مناقشة الوسائل الإجرائية للتحليل . وما يصحبها من مقولات مفسرة أو شارحة . وما يوجهها من مفاهيم قبلية . لدى الناقد . وعن «النص المقروء» وعلاقته بالناقد «القارئ» .

أما «نقد النقد» أو «ما بعد النقد»<sup>(٢)</sup> Metacriticism - إذا شئنا الدقة - فإنه متصل بالهرمنيوطيقا . وإن تميز عنها . إذ أنه بمثابة دائرة المراجعة في النشاط المرتبط بالأدب . وإذا كان هذا النشاط يقوم - في جانبه الأول - على العمل الأدبي . باعتباره «قولاً» يشير - أو لا يشير - إلى الواقع الفعلي . ويقول - أو لا يقول - شيئاً عنه . فإن هذا النشاط يكمله - في جانبه الثاني - قول الناقد (النقد) الذي يشير إلى

العمل الأدبي مباشرة . ويُصدر «أقوالاً» عنه . ويتم هذا النشاط - من ناحية ثالثة - «ما بعد النقد» . وهو قول آخر عن النقد . يدور حول مراجعة «القول النقدي» ذاته . وفحصه . وأعني مراجعة مصطلحات النقد . وبنيته المنطقية . ومبادئه الأساسية وفرضياته التفسيرية . وأدواته الإجرائية .

إن نقد نجيب محفوظ - من حيث تعقده وتضاربه - يطرح حالة نموذجية للدراسة الهرمنيوطيقية والمراجعات ما بعد النقد . ذلك لأنه نقد ينطوي على صراع واضح بين التفاسير والتأويلات من ناحية . فيثير مشكل القواعد التي تحكم تفسير نصوص نجيب محفوظ وتوجه تأويلاتها . كما أنه نقد ينطوي على تضارب لافت في «الأقوال» من ناحية ثانية . فيدفع إلى مراجعة هذه الأقوال . واختبار سلامة توصيلها .

لنقل - لمزيد من التوضيح - إن نصوص نجيب محفوظ (أعماله القصصية) تقول - بطريقها الخاصة - شيئاً ما عن عالم ما . تصدر عنه لتعود إليه . عندئذ يأتي الناقد ليتحدث عن هذه النصوص ويتكلم عنها . أي «يقول» شيئاً عن «قولها» . وقد يردها ناقد إلى عالم بعينه . ويردها ثانياً إلى عالم مغاير . ويتعالى بها ثالثاً عن أي عالم . فيغلقها على ذاتها . نافياً أي إشارة منها إلى خارجها . كل هؤلاء النقاد - في النهاية - يقولون أشياء عن «قول» هذه النصوص . فالمغايرة بينهم مغايرة بين «أقوال» متعددة عن «قول» واحد . ومادامنا دخلنا في إطار المغايرة والتعدد فقد دخلنا في إطار التنافر بين «أقوال» عن نفس القول . مما يستلزم المراجعة .

والمراجعة - هنا - تقوم - في جانب منها - على التأمل الذي قد يكتشف أنظمة تحته تحول هذا التنافر . الذي قد يتأني على الفهم . إلى شيء قابل للفهم . والمراجعة - هنا - تقوم - في جانب آخر - على تأمل علاقات كل نظام على حدة . واكتشاف عناصره . مثلاً تقوم على تأمل تقاربه أو تباعده عن غيره من الأنظمة . وتقوم المراجعة - في جانب ثالث - على مدى ملاحظة قرب هذه الأنظمة التي تنتمي إليها الأقوال النقدية أو بعدها عن نصوص نجيب محفوظ ذاتها . ولكن هذه المراجعة الأخيرة لا يمكن أن تتم إلا إذا تعاملنا مع نصوص نجيب محفوظ نفسها باعتبارها نظاماً آخر مستقلاً عن الأنظمة النقدية . وقد تلمح هذه المراجعة - منذ الوهلة الأولى - أن الكلمة الواحدة في القول النقدي - وأقصد المصطلح - تعني دالتين مختلفتين تماماً . بحيث لا يمكن فهم أي منها في ذاتها دون ردها إلى سياقها . وبالتالي ملاحظة أن الكلمة الواحدة - أو المصطلح الواحد - يمكن أن تتحول إلى عنصرين متضادين من عناصر نظامين مختلفين .

قد يأتي ناقد - مثل إدوار الخراط - ويحدثنا قائلاً : إن «فن نجيب محفوظ ليس أساساً بالفن الواقعي» وإن شخصياته - وبخاصة الأجداد والآباء والأمهات - هي «أنماط رئيسية ثابتة من الأنماط الإنسانية الكبرى» . لأنها «تتجاوز كل مدارات الواقع»<sup>(٣)</sup> . وقد يؤكد لنا ناقد آخر - مثل محمود أمين العالم - أن فن نجيب محفوظ - على العكس من ذلك - مشدود إلى هذه المدارات الواقعية أكثر مما تنصير . وأن



شخصياته تمثل « الأنماط الاجتماعية الناضجة »<sup>(١٣)</sup> ، حيث تبرز السمات النفسية الفردية بعمليات التطور الاجتماعي والفكري . عندئذ نجد أنفسنا إزاء وضع من التعارض في « الأقوال » النقدية عن نفس « القول » الأدبي . وعلينا أن نتأمل - أولاً - المصطلح ، حيث نلاحظ أن كلا الناقلين يستخدم « النمط » ليدل به على شيء مغاير للآخر تماماً . (ومن المهم أن نلاحظ أن كليهما يستخدم نفس المصطلح مقروناً بـ « النموذج » باعتبارهما مترادفين في غير مرة .)

إن « النمط » - عند محمود أمين العالم - يرجعنا إلى مفهوم الـ Type وهو مفهوم تأسيسي في سياق النقد « الواقعي »<sup>(١٤)</sup> على عكس ما يدل عليه مفهوم النمط عند إدوار الخراط - الذي يتحول إلى مفهوم تأسيسي معارض في سياق النقد « الأسطوري » . حيث يلعب المصطلح Archetype دوراً بالغ الأهمية ، فيما يتعلق بسعي هذا النقد وراء تجليات متغابرة لصور إنسانية كلية ، هي أقرب إلى الرموز المطمورة في اللاشعور البشري الجمعي<sup>(١٥)</sup> . ومن الممكن أن نرد الصراع الذي ينطوي عليه التعارض بين الدالتين المتغابرتين ، في داخل نفس المصطلح ، إلى الصراع الذي ينشأ بين النظامين اللذين يؤدي المصطلح في كل منهما دوراً مغايراً . ومن الممكن أن نرد هذا التعارض - إذا شئنا التبسيط الساذج - إلى عدم دقة استخدام المصطلح ، فنقول إن الناقلين يترجمان كلمتين أجنبيتين بكلمة واحدة لسوء الحظ . لكننا - في الحالين - ندرك الحاجة إلى وجود دائرة للمراجعة ، نفتقدها في نشاطنا النقدي ، وهي دائرة مابعد النقد والهرمنيوطيقا على السواء .

وإذا تجاوزنا « المصطلح » إلى الحكم القيمي الموجب الذي ينطوي عليه تحقق « النمط » بدلالتيه المتعارضتين عند نجيب محفوظ كنص ، أمكن لنا أن نطرح مجموعة من الأسئلة عن الكيفية التي تتجاوز بها فن نجيب محفوظ - عند إدوار الخراط - « مدارات الواقع » ، وعن الكيفية التي يلتصق بها نفس الفن - عند العالم - بهذه المدارات ، وبالتالي عن إيجاب القيمة في الحالة الأولى وإيجابها - في نفس الوقت - في الحالة الثانية . (ولاشك أن انقلاب وجهي التصور القيمي للمصطلح سيؤدي إلى نفي القيمة ذاتها عند كلا الناقلين ، بمعنى أن محمود العالم المتمسك بمقولات علم الجمال الماركسي ، لن يقبل فنا يتباعد عن مدارات الواقع ليفوص في رموز اللاشعور الجمعي الشعائرية ، فذلك « غريب » للواقع و« المحذور » عن « الواقعية » . كما أن إدوار الخراط سوف ينظر شذراً - لو صح فهمي له كناقد - إلى أي فن يلتصق بالواقع ، دون أن يشيع - عنده - التوق إلى « الميتاواقعية » ) .

إن مثل هذه الأسئلة تقودنا - بداهة - إلى العناصر المكونة لنظامين مغايرين للأقوال النقدية عند كلا الناقلين ، فتفتح السبيل - أمامنا - إلى اختبار هذين النظامين في مستوياتها التطبيقية ، مما يجعلنا نراجع الشواهد التي دعم بها كلا الناقلين الحركة المتعاكسة لنفس الفن حول « مدارات الواقع » . وبقدر ما نتعرض - في هذا المجال - لسلامة البناء المنطقي لمبادئ الناقلين نختبر تماسك هذه المبادئ من حيث قدرتها على التجانس في نظام يفسر كل العناصر - أو أغلب العناصر - في نصوص نجيب محفوظ . وهكذا نختبر مفهوم إدوار الخراط عن « النمط » الذي يحمل بعض مقولات يونج وفريزر ونورثروب فراي ، ونختبر مفهوم



يتمخص دور «الأب ياناروس» - في رواية «الإخوة الأعداء» لكازنتاز اكييس - فيحاول التوفيق بين «ماركس» و «المسيح». ومن الأفضل له أن لا يرتدى ثياب القضاة، ليدين هذا أو يبرىء ذاك. إن عليه - أساساً - أن يكشف «عناصر تكوينية» تصنع علاقاتها «أنظمة» لهذه «القوضى» البادية في ركام الأقوال النقدية. (وإن خلت هذه المراجعة من التصريح بموقف فإنها لا بد أن تنطوي - بداهة - على موقف مما تراجع، وإلا تهاوت المراجعة نفسها تحت أوهام وضعية خالصة، أو تجريبية زائفة). وأيا كانت نتيجة هذه المراجعة - وأنا أطرح هنا ملاحظات أولية تمهد لها فحسب - فإنها لا بد أن تفيد - في تنظيم عمليات قراءة النص الأدبي، كما لا بد أن تلفتنا إلى أهمية البحث عن معايير حاسمة في اختبار سلامة التفسير، وتماثل التأويل، ومعقولة الشرح. (ناهيك عن تحديد الفروق الحاسمة بين المصطلحات وتقليص فوضائها الظاهرة). وبقدر ما تفيد هذه المراجعة في تعميق عمليات القراءة وتطويرها فإنها ستكشف - من خلال حالة تجريبية محددة - عن الأنظمة المتصارعة، التي يشكل جماعها ما يسمى «النقد العربي المعاصر»، مثلاً تكشف عن «المدارات الأساسية» التي يتحرك حولها الناقد العربي المعاصر، فتحكم «أقواله»، وتوجه تفاسيره للقول الأدبي، فتتحكم بشكل غير واع في تأويله للنص الأدبي.

- ٣ -

لنقل إن عالم نجيب محفوظ يتكون - على المستوى التجريبي - من مجموعة من النصوص، هي - في النهاية - كتاباته الروائية أو مجموعاته القصصية. ومهما تعددت هذه النصوص فإنها تشكل سياقاً دالاً. نصنعه مجموعة من العلاقات بين عناصر تكوينية. تتخلل النصوص جميعاً، إلى درجة تجعل منها نصاً واحداً كلياً، ينتمى بنوع من الانتظام الذاتي، لا يتعارض مع التنوع الذي يمثله تعدد مستويات النصوص الجزئية ذاتها. ولا ينفي هذا الانتظام الذاتي أشكال الصراع بين العناصر المكونة للسياق الدال في كليته، ولا يتناقض - في النهاية - مع التجليات الظاهرة للنصوص الجزئية ذاتها.

ولاشك - من هذا المنظور - أن «اللص والكلاب» تتجاوب مع «الكرنك» مثلاً يتجاوب كلاهما مع «القاهرة الجديدة» أو «عبث الأقدار»، بل يندرج الجميع في شبكة واحدة من العلاقات تصل ما بين هذه النصوص ونصوص أخرى غيرها، مثل «الثلاثية» أو «كفاح طيبة» أو «أولاد حارتنا». إن الفارق بين هذه النصوص ليس الفارق الجذري الذي ينقلنا من «كلية منتظمة» ذاتياً إلى «كلية» أخرى تنطوي على انتظام مناقض، وإنما الفارق بين تجليات متعددة لنفس الكلية، التي تتحرك عناصرها داخل «نظام» واحد، لا يقضى على الكلية المتميزة لكل الأعمال. وإذا أردنا تشبيهاً نستمد من بعض إنجازات النحو المعاصر قلنا: إن النصوص الأدبية المتعددة لنجيب محفوظ إنما هي أبنية سطحية ترتد إلى بنية عميقة واحدة تحكمها، فتجعل من النصوص الجزئية نصاً واحداً، ينطوي على نظام منتظم ذاتياً.

ويشعر بعض نقاد نجيب محفوظ بوجود مثل هذا «النظام» فيطلقون على ما يشعرون به أسماء متعددة، من مثل «رؤية نجيب

محمود العالم عن الخط الذي تتراكب فيه أفكار تبدأ من إنجلترا لتنتهي بجورج لوكاش عن «الانعكاس»، وذلك لئلا نرى إلى أي مدى أحكم المفهوم عند كل منها إحكاماً يصلح معه لأن يكون أداة نقدية حاسمة. وعندئذ نطرح أسئلة أخرى من قبيل: هل يصلح الخط كأداة نقدية عامة، أم يقتصر نجاحه على بعض الأعمال دون بعضها؟ ولماذا يكون وجود «الخط» - أصلاً - سبباً في الحكم بالقيمة؟ وهل يقتصر الأمر - عندئذ - على الخط وحده أم لا بد أن تتحقق معه العناصر الأخرى المكونة لنظام الناقد؟ ويمكن أن نضيف أسئلة أخرى عن العلة التي جعلت إدار الخراط يدرك - في نفس القول - شيئاً مغايراً لما أدركه محمود العالم؟ وإذا كان كلاهما يعول على النقد الأوربي، فلماذا يختار العالم - أساساً - مفاهيم النقد «الواقعي» ويختار إدار الخراط مفاهيم النقد «الأسطوري»؟ هل يرجع الأمر إلى اختلاف المزاج، أو التكوين الثقافي، أو المنظور الاجتماعي، وبالتالي الوضع والموقف الطبقيين عند الناقلين؟ وإذا تركنا الناقلين وعدنا إلى علاقة «أقوالها» بنصوص نجيب محفوظ نفسها، فمن الممكن أن نتساءل: هل يرتد التعارض الكامن بين طرفي الخط - كعنصر تكويني - إلى نظامي الناقلين أم أن نظام القول الأدبي نفسه - بنصوص نجيب محفوظ - هو الذي يغذي مثل هذا التعارض في القول النقدي ويشجع عليه؟ ومع ذلك فأى القولين الناقلين أقرب إلى القول الأدبي أو النص؟

وإذا تجاوزنا هذا كله إلى ملاحظة أن «قول» إدار الخراط بعد صوتاً خافتاً، شبه متوحد، في الستينيات، فإننا لا بد أن نسأل عن المبرر الذي جعل صوت «القول» - عند إدار - رغم تطويره له وإلحاحه عليه (ولنذكر - مثلاً - دراسته اللافتة عن «هاوراء الواقعية» - في أعمال يحيى الطاهر عبد الله - بطقوسها الأسطورية وعمود الجذ القضيبي والموت المتجسد أنثروبومورفياً) يأخذ هذا الصدى الخافت والمتوأن. وعندئذ نجد أنفسنا على حافة صراع الأيديولوجيات - بأكثر أشكاله عمقا وتسطحا في نفس الوقت - الذي يتعكس على صراع «الأقوال النقدية» حول «الأقوال الأدبية»؟ بل يتجاوب صراع «الأقوال النقدية» - بما يعكسه - مع الصراع الذاتي بين المستويات الداخلية للأقوال الأدبية، أي بنصوص نجيب محفوظ، إذ لاشك في أن هذه النصوص ليست وحيدة المستوى، أو ساكنة العلاقات، بل هي أعمال تتعدد محاورها وتتصارع مستوياتها.

ولا شك أن الكثير من مثل هذه الأسئلة يطرحه الناقد على نفسه - ضمناً أو صراحة - قبل أن يلقى بأقواله حول العمل الأدبي. ولكن مادام هذا الناقد قد ألقى أقواله. ومادامت أقواله - من حيث علاقاتها بغيرها - تتعارض وتتضاد وتتنافر، مثلاً تتجاوب وتتوازي بل تتداخل، فإنها لا بد أن تُفحص، ولا بد أن تُراجع.

ولن نجد «حالة» أكثر إلحاحاً على المراجعة من أقوال النقاد حول نجيب محفوظ. ذلك لأنه ما من مرة أصدر هذا الروائي عملاً من الأعمال إلا وانهاالت الدراسات والتعليقات، وما من مرة خلق هذا الروائي رمزا إلا وتعددت التفسيرات والتأويلات، وعلى نحو يتحول معه العمل والرمز إلى ساحة يتنازعها نقاد، أشبه - في غير حالة - بإخوة أعداء. وليست مهمة من يقوم بهذه المراجعة سهلة؛ إذ لا ينبغي أن

محفوظ « أو «رؤيا نجيب محفوظ» ، مثلاً يطلقون عليه «عالم نجيب محفوظ» أو «العالم الروائي» ، أو أى اسم آخر . وقد يقرن بعضهم التسمية بصفات إيجابية أو سلبية . وقد يوغل بعضهم في لغة الاستعارة والتشبيه فيتحدث عن «المعمار الفنى» ، أو عن «وحدة الإيقاع» و عن «الملامح الأساسية» ، أو «الهاكل الثابتة» . ولكن أيا كانت التسمية - أو الصفة - أو الاستعارة والتشبيه - فإنها توحى بإدراك نوع من «النظام الذاتى» هو علة لكلية نصوص نجيب محفوظ أو بنيتها التحتية . بل إن استعاراتهم المتكررة - في هذا المجال - التى تنقل عن مجالات متنوعة (المعمارة ، والنحت ، والرسم ، والموسيقى ، والشعر) ليست سوى محاولة لاقتناص هذا «النظام» المراوغ من وراء سطح النصوص المتنوعة . ولذلك يتجاوب «المعمار» - دلالياً - مع «وحدة الإيقاع» ، ليؤكد كلاهما «ملامح أساسية» و «هاكل ثابتة» ، هى بمثابة عناصر تكوينية لكل يتكون من علاقات . هذا «الكل» هو «العالم الروائي» ، أو ما ينطوى عليه هذا «العالم» من «رؤية» أو «رؤيا» . ورغم أن الفارق بين الكلمتين الأخيرتين فارق في تصور النقاد لطبيعة العناصر التى يتكون من علاقاتها «عالم نجيب محفوظ» - (إذ «الرؤية» تقودنا إلى «الواقع» وتضعنا على ضفاف «الواقعية» على نحو ما تتجلى - مثلاً - في كتاب عبد المحسن بدر «نجيب محفوظ : الرؤية والأداة» . أما «الرؤيا» فتقودنا إلى «الرمز» وتضعنا في حضرة «المطلق» على نحو ما يفسره - مثلاً - جورج طرابيشي في كتابه «الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية» -) إلا أن كلتا الكلمتين (الرؤية / الرؤيا) تبنينا بإدراك «عالم موحد» وتشعرنا بوجود «نظام» له على نحو من الأنحاء .

ولهذا السبب نسمع من يقول : «عالم نجيب محفوظ الروائي عالم قائم بذاته يكاد أن يكون معادلاً للمجتمع الخارجى ، ترتبط عناصره ارتباطاً سببياً . ويستمد كل عنصر قيمته النسبية من علاقته بالأجزاء الأخرى . وتلتقى ممراته الجانبية ، وأزقته الخلفية بشارعه الرئيسى ، فكل وقائعه منتظمة في إطار ثابت يحدد لكل واقعة وزنها الخاص . وقد تتساوى فيه إحدى التراتب الشخصية ومعاودة سياسية ، فكل الأشياء المحيطة بنا قد اندمجت في شبكة من الدلالات الفكرية والانفعالات الجاهزة»<sup>(١٦)</sup> . كما نسمع من يقول : «إن الملامح الأساسية لعالم نجيب محفوظ قد اكتملت . ليس هذا حكماً عليه بالجمود . لا .. فما أشد تنوع هذا العالم ، وما أشد خصوصيته ، وما أعمق تجده المتصل . ولكنه - في الحقيقة - عالم متجانس . منذ أول نبضة في أول عمل . حتى آخر أعماله التى لم تنشر بعد . بل - في تقديري - لم تكتب بعد . هناك محاور وثوابت وهاكل أساسية ، يتحرك بها هذا العالم مهما تجددت ، ونمت . وتطورت ، وتعمقت . فكراً أو منهجاً أو أسلوباً ، فهى تحتضن رؤيا أساسية وفنية واحدة ، متكاملة ، رغم تطورها المتصل منذ البداية حتى تلك النهاية التى تنتظرها سنوات عديدة مديدة من الإبداع العميق الممتع»<sup>(١٧)</sup>

ولو تجاوزنا سطح الاستعارة أو التشبيهات الثانوية في كلا القولين السابقين (الممرات الجانبية ، الأزقة الخلفية ، أول نبضة ، هياكل ،

تحتضن .. الخ) إلى النواة الدلالية التى تجذب كل هذه التشبيهات والاستعارات ، وجدنا أنفسنا قرب «النظام» الذى أخذت عنه ، وإن لم تنفذ إليها تماماً . وقد ينطوى القول الأول على نغمة تقييم باطنة ، تنسرب كنغمة تحتية للجمل ، فتقرن «العالم الروائي» بصفات سلبية (الشكلية الصارمة التى تفضى إلى الآلية .. الخ) وقد ينطوى القول الثانى على نغمة تقييم ظاهرة ، يحرفها - أحياناً - انفعال الانطباع (فما أشد ... وما أعمق ! ) لتقرن «العالم الروائي» بصفات إيجابية (الوحدة والتنوع) . ولكن كلا القولين يؤكد «انتظاماً ذاتياً» ما لعالم نجيب محفوظ . وهو «انتظام» قريب من ذلك الذى بلغتنا إليه قول ثالث عما تطرحه نصوص نجيب محفوظ من «رؤية متكاملة للحياة الإنسانية» تتأمل - في داخل تلاحمها - «العناصر الثابتة والمتغيرة»<sup>(١٨)</sup> .

إن مثل هذه الأقوال تقرنا من المهمة الأولى التى يجب أن تناط بنقاد نجيب محفوظ : وهى النظر إلى نصوص القاص باعتبارها كلا واحداً ، يحكمه نظام محدد ، له عناصره التكوينية ، ومحاوره المتعددة ، ومستوياته المتصارعة ، التى تجانس ما بين محاور عالمه ، وتناغم ما بين مستويات رؤيته . وإدراك الناقد لهذا الأمر ليس سوى إدراكه المبدأ القديم الجديد ، ذلك المبدأ الذى يرد القيمة الأسطيقية (الجانبية) إلى «الوحدة الكامنة في التنوع» (وليس من الصعب أن نلمح تجليات متغيرة لمفهوم الكلية Totality في الأقوال الثلاثة السابقة) . ولكن الوحدة - بهذا المعنى - ليست وحدة الأجزاء المتجاورة مكانياً ، أو الأعمال المتعاقبة زمنياً ، أو النصوص المتراكمة ظاهرياً ، ولكنها «الوحدة» التى يقودنا الوعى بها إلى «النظام» الذى يكمن وراء كل نصوص نجيب محفوظ ، فنحاول النفاذ من السطح الظاهر للركام إلى الأساس الكامن للوحدة ، دون أن بلهنا التنوع فننتهى إلى التجزء ، ودون أن بصرفنا التعاقب عن غيره فننتهى إلى التفتيت ، بل ندرك التنوع في علاقاته التى تقودنا إلى «وحدة حية» لنظام ينصف بالتوتر وليس بالجمود ، فلا تصبح «الوحدة» مجموع الأجزاء بل محصلة العلاقات ، بين عناصر النص الواحد من ناحية ، وبينها وبين عناصر بقية النصوص من ناحية أخرى .

ولكن المشكلة أن ناقد نجيب محفوظ - في الأغلب - يتباعد عن مهمته الأولى أكثر مما يقترب منها . ومن السهل أن نلاحظ أن تعامل هذا الناقد مع النصوص إنما هو تعامل يفرض على النصوص الاستجابة إلى نظرة جزئية من ناحية ، وتاريخية - بالمعنى الضيق - تطويرية من ناحية ثانية ، فتتجزأ هذه النصوص مرة ، وتتجاوز تعاقباً مرة ثانية ، دون أن تنتظم في نظام موحد لا تغيب عن آنيته أبعاد التعاقب بحال .

وأبسط أشكال هذه النظرة الجزئية ، وإن كان ينطوى على نفس المدخل الخطر ، هو افتراض مرحلتين متغايرتين تماماً في الغالب مرت بها نصوص نجيب محفوظ . وقد يطلق على هاتين المرحلتين «الواقعية» و «الواقعية الجديدة» ، أو يطلق عليهما «الاستاتيكية» و «الديناميكية» . والقسم - على هذا النحو - تنطوى على نوع من التسليم بأبعاد معرفية متضادة على مستوى التعاقب . ونحول مزاجى من التقيض إلى تقيضه ، والتسليم الضمنى بتوالى أنظمة أفقية على محور المجاورة . وليس تصارع مستويات آنية على محور التضاد .



وتضع القسمة - على هذا النحو الحاد من الفصل بين المستويات والمحاور الآتية لنفس النظام - مجموعة من روايات نجيب محفوظ (مثل : «القاهرة الجديدة» و«خان الخليلي» و«بداية ونهاية» و«الثلاثية» ) في جزيرة منعزلة ، تقابلها جزيرة أخرى مخالفة لها في طبيعة التركيب الجغرافي والبشري ، تحتوى روايات أخرى (مثل : «اللص» و«الكلاب» ، «الطريق» ، «الشحاذ» .. الخ .) وليس هناك معبر واضح يصل ما بين الجزيرتين من داخلهما . ولا بأس - مع هذه النظرة - لو تصورنا الجزيرة الأولى مرتبة : مهندسة ، منمنمة ، ينتظم كل شئ فيها انتظام أصداف الأرابيسك ، ويقوم كل شئ فيها على التسجيل والوصف والرصد البارد ، بل إن حركة الزمن فيها أشبه بحركة أوراق «النتيجة» تسقط ورقة إثر ورقة ، كساعة تعقب أخرى . وتسكن الجزيرة «كائنات جامدة» .. باردة توحى لنا بأنها تكره الانفعال «أما الجزيرة الثانية فتؤارة بالحركة والعنف ، تنفجر فيها براكين الأعماق . وتتداخل فيها الأزمنة والأمكنة ، ونقطتها كائنات نارية ، لغتها مكثفة «فراء كل كلمة من الكلمتين أكثر من معنى محتمل» - كما يقول نجيب حتى . ولا بأس لو كرر ناقد آخر - هو رجاء النقاش - نفس الصيغة - مستندا إلى «الفنان والناقد الكبير ستيفان زفايج» - فحدثنا عن كائنات الجزيرة الأولى - الاستاتيكية - التي تخرج «حسب النظم الطبيعية لحركتها» ، «دون عجلة» ؛ وعن قاطنى الجزيرة الثانية - الديناميكية - الذين ينطلقون «وهم يصيحون ويزعقون ، تشتعل فيهم النيران ، في حلبة أهوائهم» ، فهم «شهداء ومتحرون» .

وإذا كان سكان الجزيرة الأولى لنجيب محفوظ يدكروننا بشخصيات تولستوى فإن سكان الجزيرة الثانية يدكروننا بشخصيات دستوفسكى ، لو صدقنا رجاء النقاش . ولماذا لانصدقه ونعجب حتى يقول : «إن الفنانين ينقسمون من حيث المزاج - فيما أزعم - إلى نمطين رئيسيين تجدهما في جميع المذاهب : النمط الديناميكي الذى تعكس أعماله وهيج معركة ، والنمط الاستاتيكي الناجى من خوض المعارك ، عدته التأمل بلا انفعال أو ثورة ، فهو يضع حجرا على حجر بصبر ، كأنه مهندس معمارى... ونجيب محفوظ - حفظه الله لنا - أصلح شاهد على الفرق بين خصائص النمطين.. فنحن نجد الاثنين عنده ، وهو في النمطين قد بلغ حد الكمال في التعبير الفنى» (٢٠)

ولكن لو صدقنا نجيب حتى - أو رجاء النقاش - انقسمت أعمال نجيب محفوظ قسمة حادة ، وتراكمت نصوصه في مجموعتين تشكلان جزيرتين منعزلتين من ناحية ، ووضعين متعاقبين من ناحية ثانية ، ومزاجين متناقضين لنجيب محفوظ الشخص من ناحية ثالثة ؛ فيتحول نجيب محفوظ إلى «دكتور جيكل» و«مستر هايد» ، ولكن مع فارق مهم مؤداه أن دكتور جيكل يوحد - أولا - باستاتيكيته التى يعيش بها ردحا من الزمن ، ثم يموت ليعث - بدلا منه - مستر هايد ، بدناميته ، أو «سوطه الذى يسوط به شخصياته» لو استخدمنا تشبيهات رجاء النقاش .

صحيح أن المقارنة بين «الاستاتيكية» و«الديناميكية» طريفة وذكية ، وهى ترجع - كمدخل نقدى - إلى التضاد الرمزي الذى

يلخص به بعض النقاد اختلاف «أمزجة» الأدباء وتكويناتهم «المؤزجية» التى تتعارض - كإدراج أولية - تعارض «أبوللو» - مثلا - مع «ديونيسوس» ، أى تعارض برود العقل مع توهج الغواطف ، وتعارض الوضوح (الشمس) مع الغموض (القمر) . ولكن مثل هذه التصنيفات الرمزية - رغم طرافتها - «تسرف في التجريد والتصنيف إلى الدرجة التى تمنعها من أن تقدم فائدة حقيقية لدراسة أسلوب بعينه أو كاتب بعينه» (٢١) يضاف إلى ذلك أن هذه الثنائية المؤزجية المتعارضة - لو عدنا إلى تجلياتها في نصوص نجيب محفوظ - هى ثنائية خطيرة ، لأنها توهنا - كما هى عليه عند نجيب حتى ورجاء النقاش - بتعاقب حاد في رؤية الكاتب لعالمه من ناحية ، وكأنه تعاقب من رؤية إلى نقيضها ، وتلهينا عن تتبع الصراع الآتى بين مستويات العالم الروائى بالانصراف على تعقب المغامرة الظاهرية المتعاقبة - فحسب - من ناحية ثانية ، ونصرفنا عن النص الروائى إلى مزاج صاحبه من ناحية ثالثة ، ونلغتنا إلى اختلاف مجموعات النصوص أكثر من تشابهها من ناحية رابعة . والنتيجة النهائية هى تزييف النص بدل تحقيق إمكاناته . وتجزئة العالم الروائى بدل المحافظة على وحدته .

وقد نسلم بوجود تحول يحدث في نصوص نجيب محفوظ ، فننتقل من «إستاتيكية» إلى «ديناميكية» - إذا شئنا الإبقاء على مصطلحي نجيب حتى ولكن هذا التحول بمثابة تغيرات داخلية تحدث داخل نظام واحد من ناحية ، وبمطابقة صراع بين مستويات متعددة على محاور أفقية ورأسية ، متزامنة ومتعاقبة ، في النص الواحد والنصوص المتعددة في نفس الوقت . ومن هنا يمكن أن نلاحظ هذا الصراع وهذه التغيرات في كل نصوص نجيب محفوظ من حيث تعاقبها الأفقى ، كما نلاحظه في كل النصوص من حيث تزامنها (محورها الرأسى) أو من حيث وضعها الآتى . وما يحدث في النصوص - ككل - يحدث في كل نص على حدة . ومن هنا لا تواجهنا «الاستاتيكية» في «الثلاثية» ثم «الديناميكية» في «اللص والكلاب» - مثلا - بل تواجهنا كلتاهما في كلا النصين على السواء . إذ ليس الفارق بينها فارقا في «التحول الفنى» من مدرسة إلى مدرسة متناقضة ، أو «الانقلاب التاريخى» من رؤية إلى رؤية ، بل هو فارق تجليات التحولات الداخلية والصراع الآتى لنفس النظام ، داخل كل نص - لو أخذناه على حدة . وليس معنى هذا إلغاء التاريخ أو نفي تحولات الأدب ، وإنما النظر إلى الوضع التاريخى والتحولات الفنية نظرة كلية وليست جزئية ، فلا نضع الفنان في أدراج ، أو ننقله من موقف إلى موقف (دون أن ينتقل حقا) بل ننظر إلى نصوصه - ككل - باعتبارها نظاما دالا ، لا يمكن فهم مدلوله أو مدلولاته ، إلا بوحدة نصوصه كنظام .

وإذن ، فالمهم هو إدراك آنية العلاقة بين «الاستاتيكية» و«الديناميكية» في نفس الوقت الذى ندرك فيه تعاقبها . ولذلك فإن ما نمثله «الاستاتيكية» - كصفة تنطوى على «الاستواء» و«الازدواج» - ليس نقيضا صارما ، تنقطع علاقته الآتية بصفة «الديناميكية» ، بل تتحول الصفتان إلى خاصيتين لعنصرين متوترين في نفس النص . ولهذا السبب أدرك لويس عوض لونا من التوتر - سماه هوة وصدعا - بين



«كلاسيكية القلب» و «رومانسية المضمون» في «اللص والكلاب» ولاحظ نفس التوتر - في «الثلاثية» - بين «القلب الكلاسيكي» وما يخفيه وراء واجهته المتقنة من مضمون «أبعد ما يكون عن الكلاسيكية»<sup>(٢٢)</sup> ولهذا السبب - أيضاً - أدرك محمود الربيعي تعارض الحوار (المديولوج) مع النجوى (المونولوج) في «اللص والكلاب» ، وتعارض الوحدات اللغوية المكونة للمعجم ما بين سطح الوعي وباطنه في نفس النص ؛ فأشار إلى تبسيط الوحدات اللغوية وحيدتها في الحوار ، كما أشار إلى تكيفها البالغ إذا ارتدت نجوى ؛ وأكد صقل المعجم وتهذيبه على السطح الخارجى وانطلاقه وعنفه على مستوى الباطن الداخلى<sup>(٢٣)</sup>.

إن الصفتين - من هذا المنظور - صفتان لمستويين مغايرين داخل نفس النظام . ونجليات العلاقة بين هذين المستويين خاضعة لحركة التحولات المنتظمة داخل سياق واحد شامل . ومن هنا يمكن أن يتعارض «الديناميكي» مع «الاستاتيكي» أو يتقاطع أو يتداخل معه ،



على محور واحد ، أو محاور متعددة ، فالأمر - في النهاية - رهن بحركة تحولات داخلية في نص واحد ، هو أعمال نجيب محفوظ ككل . ومادام النص الواحد الكلى ينطوى على عناصر ثابتة لا تتغير في الحالات المتعاقبة لنصوصه الجزئية ، أو في حالاته الآتية ، فالانتظام قائم والكلية موجودة ، دون أن تنفى أبعاد التنوع والحركة والصراع والتوتر داخل هذا الانتظام ، ذلك لأنه ليس انتظام «جدار» في «معمار» بل انتظام مستويات ومحاور فاعلة في «اللغة» .

- ٤ -

ولكن النظرة الجزئية تأخذ أشكالاً أكثر خطراً من شكل الثنائية بين «الديناميكية» و «الاستاتيكية» . ومن الممكن أن نرقب هذه الأشكال عندما ننأمل بطاقت تصنيف «المذهبية الأدبية» التي تلصق على نصوص نجيب محفوظ . إن أعماله - من هذه الزاوية - تنقسم - هذه المرة - إلى مراحل : تبدأ المرحلة الأولى من «عبث الأقدار» لتنتهى مع «كفاح طيبة» ، وتبدأ المرحلة الثانية من «القاهرة الجديدة» لتنتهى مع «السكرية» ، وتبدأ المرحلة الثالثة من «أولاد حارتنا» لتنتهى مع «ثرثرة فوق النيل» .. الخ . وتتعاقب هذه المراحل - تاريخياً - ابتداءً من أول رواية نشرها نجيب محفوظ حتى آخر رواية ، وكأن مقياس المراحل هو التتابع في الزمن الذى يوازي التتابع في «المذهبية الأدبية» .

ولن توصف المرحلة الواحدة بصفة مذهبية واحدة ، بل بصفات مذهبية متنافرة ؛ فالمرحلة الأولى - مثلاً - يمكن أن تصنف تحت عنوان «التاريخية الرومانسية» ؛ أو تحت عنوان «الرؤية الوهمية» و «الصلة بالواقع» في نفس الوقت ؛ كما يمكن أن توضع تحت عنوان «المرحلة التاريخية» فحسب ، أو توسع البطاقة لتضم - إلى جانب التاريخية - «النضالية من أجل التحرر» ؛ كما يمكن أن توضع أخيراً تحت لافتة «الرمز في إطار التاريخ»<sup>(٢٤)</sup> . أما المرحلة الثانية فنوصف بأنها «واقعية نقدية» ، أو «اجتماعية» ، أو «فوتوغرافية» ، أو «ناثورية» فيما يذهب لويس عوض ، أو تتجاوز الواقعية ، كما يذهب ادوار الخراط . وهكذا تنقلب المرحلة لتصبح نصوصها قابلة للتراكم ، مستعدة لولوج ثلاثة أدرج مذهبية متباعدة تباعد «الطبيعية» عن «الواقعية النقدية» .

وليس يعنينا - الآن - أمر «فوضى التصنيف» ، إذ سنعود إليها فيما بعد ، بقدر ما تعنينا عملية التصنيف ذاتها ، وما تنطوى عليه من تمزيق لوحدة النصوص . إن التركيز على المراحل ، وتصنيفها - على هذا النحو - ينطوى على نفس النظرة الجزئية . والنتيجة الأولى التي تترتب على هذه العملية هي تفتت «الوحدة الحية» ما بين النصوص ، وتحويلها إلى «كتل» متراكمة على نقاط طويلة ، يمر عليها الناقد كما يمر القطار على محطات متباعدة . ومن الطبيعى - والأمر كذلك - ألا يتوقف الناقد عند مجموعة النصوص التي لا تقع مباشرة على شريط قطاره . أولاتلج - في يسر - أدرج تصنيفاته . وحتى إذا توقف الناقد عند هذه النصوص ارتبك في وضعها ، وحشرها حشراً داخل نفس المرحلة (لاحظ حالة «السراب» في المرحلة الاجتماعية) أو تجاهل خصائصها الشكلية ، أو

يسطحها فيوحد ما بين «التمثيل» في «أولاد حارتنا» و«الرمز» في «الطريق»؛ فالهم أن تتجمع النصوص في أكوام متشابهة من حيث الظاهر، ويسلس قياد الرحلة التاريخية لنجيب محفوظ، فتهبط كتل أعماله، كما يهبط المسافرون، كل في محطة مختلفة. ومادام الناقد ينظر إلى فوارق التعاقب - في الأغلب - فلن يلتفت إلى المائلاث المضادة، إذا نظر إلى الأعمال باعتبارها كيانا موجودا في الآن.

ومن هذه الزواية لن يختلف ما نقوله فاطمة موسى مثلا - في جوهره - عما يقوله على شلق. إذ تذهب فاطمة موسى إلى أن نجيب محفوظ «بدأ بالرواية التاريخية التي تمثل مرحلة الرومانس... ثم انتقل إلى مرحلة الواقعية... واستنفذ إمكانيات الرواية الواقعية المعاصرة... فعبثها إلى مرحلة جديدة، يمكن تسميتها مرحلة ما بعد الواقعية»<sup>(٢٥)</sup>. إن النصوص تتراكم، عند الاثنين، لتتجمع في هذه الأكوام الأفقية المتعاقبة، إذ «يبدأ» نجيب محفوظ تحت لافتة، ثم «ينتقل» تحت لافتة أخرى، ثم «يعبر مرحلة» إلى مرحلة جديدة. ولكن ما العناصر الثابتة والعلاقات الداخلية لمجموع النصوص، والبعد الرأسي في «مراحل التطور الروائي»؟ كلها أسئلة لا بد أن تحتفى عندما تنقسم النصوص إلى كتل تصنع جزرا ومحطات منفصلة. ولن يلغى الانفصال أن يشير إلى بعض الأساليب التي تطورت، أو وجدت بذورها في الماضي.

وإذا عدنا إلى منطقية القسمة فإن علينا أن نسأل: هل يمكن أن يوضع قاص واحد في كل هذه الأدراج، وتحت كل هذه البطاقات، ويظل سليم الأعضاء؟ ألا تؤدي اللاتنوعات المتعددة (واقعية، ناتورالية... الخ) إلى تغريب النصوص الأدبية للقاص وتحويلها إلى ما يشبه «مorceau de drap»؟ وإذا وضعنا في الاعتبار أن مصطلحات مثل الواقعية وغيرها، هي - في حقيقة الأمر - تلخيص لأنظمة متغيرة، أفلا يعني تسليمنا بوجود كل هذه المصطلحات، وإطلاقها على أعمال نجيب محفوظ، أن أدبه يقع بين اثنتين: فوضى أنظمة متنافرة، فتنتفي عن أعماله القيمة، في جانب من جوانبها، لأنها ستفقد عنصر التلاحم؛ أو أن نجيب محفوظ قصاص يرى العالم كما يراه الواقعيون (النقديون - التسجيليون) والطبيعيون والوجوديون والعشويون، فتنتفي عن عقلة السلامة. ولن يفيد - هنا - أن نقول: «ليس بين كتابنا من يقارب نجيب في فهمه الناقد للنظريات الأدبية وفي تطبيقه لها في أعماله»<sup>(٢٦)</sup>. إذ لو سلمنا بذلك تحول نجيب محفوظ إلى ناقد، أو تحول إلى أديب يكتب روايات على كل المقاييس والنظريات.

وليس انقسام نصوص نجيب محفوظ إلى محطات يعبر عليها الناقد أفقيا وليد نظرة جزئية فحسب، بل هو - بالمثل - وليد نظرة تاريخية - لاتاريخية - تنظر إلى أعمال الكاتب باعتبارها أشياء تتطور مع الزمن. إن كل حركة لنصوص نجيب محفوظ - من هذا المنظور - هي حركة إلى الأمام، تنطوي على مزيد من اتقان الصنعة، ونضج الرؤية إلى العالم، وكأنه يبدأ - كالطفل - في «عبث الأقدار»، ثم يشب في «الثلاثية» وينضج في «أولاد حارتنا»، ويكتهل بالحكمة في «الحرافيش». وقد توقف حركة التطور الصاعد لنجيب محفوظ - هونا - أو تنذبذب قليلا، لكنها تظل صاعدة في سلم التطور.

ولو تركنا مغالطة التطور شبه البيولوجي الذي تنطوي عليه هذه النظرة فإننا نلاحظ افتقارها إلى «المنظور التاريخي» الذي لا يقيس الكاتب بالسنوات، أو تعاقب الأعمال، بل بمعايير أخرى تخالف هذه التطورية. وأهم من ذلك أن نلاحظ أن هذه النظرة، تفترض - عادة - نقطة للبداية في حركة التطور، شبيهة بنقطة الصفر، أو بالنقطة التي تقع فيها أدنى الكائنات في سلم التطور. إن هذه النقطة لا قيمة لها إلا من حيث أنها مجرد بداية. ومادامت كذلك فيجب أن تنسب «نقطة البداية» إلى أدنى المذاهب الأدبية موقعا في سلم التطور، وبالتالي في سلم القيمة. أما نقطة النهاية فيجب أن تعزى إلى أعلى المذاهب موقعا في سلم التطور، وبالتالي في سلم القيم. ومن المنطقي - والأمر كذلك - أن ترتب نصوص نجيب محفوظ - في تعاقبها الزمني - على نحو تعاقبي آخر، يقوم على «هيراركية» أدناها «الرومانسية» في «عبث الأقدار»، وأعلىها «الواقعية» في «الثلاثية» عند بعض النقاد، أو «ما بعد الواقعية» عند البعض الآخر. ولا بأس - والأمر كذلك - لو أصبح للمذهب الأدبي درجات تبدأ من أدنى الأدنى حيث «الرومانسية الهابطة» أو «الرؤية الوهمية» لتنتهي بأعلى الأدنى حيث «الرومانسية الثورية»؛ وتتراص «الواقعية» - بدورها - في درجات أهونها «الفوتوغرافية» وأوسطها «النقدية» وأعلىها «الاشتراكية».



دور القدر في الأهمية « ، فلا يبقى للعامل الاجتماعي - في المرحلة الواقعية - سوى « دور هامشي » ، وذلك على خلاف ما ذهب إليه كثير من الباحثين » .<sup>(٢٧)</sup>

وإذا عدنا إلى الفرضية الأولى لكتاب « الرؤية والأداة » وهي تكامل الرؤية عند محفوظ ، وجدنا هذا التكامل قد تَمَزَّقَ على درجات سلم التطور ما بين « الرؤية الوهمية » ، و« الصلة بالواقع » ، و« نحو الواقعية » ، و« الواقعية » التي ضاعت في النهاية . يضاف إلى ذلك انفصال العالم الروائي نفسه بين رؤية سابقة ومضمون وشكل ، أو رؤية هي مضمون منفصل عن شكل ، مما يفضي إلى تَمَزَّقِ العلاقة بين « الرؤية » و« الأداة » وإلى ثنائية متعاكسة بين « الثوابت » و« المتغيرات » . ولو صدقنا « الثوابت » أنكرنا « التطورية » ومحولنا « المتغيرات » إلى مجرد تحولات عارضة في الرؤية . ومع ذلك فنحن لسنا إزاء رؤية واحدة عند نجيب محفوظ بل إزاء رؤى تتطور ، وإلا فلا معنى للرؤية الوهمية في مقابل الرؤية الواقعية ؟ ! ولو صدقنا « التطورية » أثبتنا فاعلية « المتغيرات » وأنكرنا « الثوابت » . ومع ذلك فالثوابت كالصوى الحجرية لا تهتز ، لأنه لم يحدث - لدى نجيب محفوظ - « انقلاب جذري يؤدي إلى التغير من النقيض إلى النقيض » ، وكل ما حدث أن رؤيته ازدادت عمقا .<sup>(٢٨)</sup>

وسواء كنا في الحالة الأولى أو الحالة الثانية فقد اختفى الصراع بين الثابت والمتغير ، وغامت العلاقة بينهما إلى أبعد حد ، ليتحول الثابت - في الحالة الأولى - إلى ما يشبه « الروح الهيجلي » الذي يوجد قبل وجود النصوص ، وينجلي فيها عبر الدرجات الصاعدة في سلم الرؤى الوهمية والمتالية والواقعية . وعندئذ يغدو الثابت شيئا مطلقا . وجد دفعة واحدة في مرحلة النصبا (ومن الممكن أن نستمد من مقالات نجيب محفوظ الأولى وليس رواياته) لتقلب به الرؤى كما تتقلب المخططات أمام عيني المسافر . ويتحول المتغير - في الحالة الثانية - إلى أوضاع بيولوجية متطورة عبر مراحل ، تشبه تطور القرد الذي صار إنسانا ، فيصبح لكل مرحلة رؤية متغيرة ، تنطوي على مقولات معرفية ، متضادة تضاد رأس القرد والإنسان ، فيختفي الثابت تماما . وإذا كانت « الرؤية » تصبح مطلقا مفارقا لتجلياتها المرحلية في كتل النصوص - في الحالة الأولى - فإن « الرؤى » تغدو « مضامين » تلبسها « أشكال » متغيرة في الحالة الثانية . وإذا تذكرنا ما يقال من أن « المضمون » قرين « الموقف » . وأن الأساس - في الرؤية - هو المضمون ، فالنتيجة هي كثرة المواقف التي تنطوي عليها نصوص نجيب محفوظ ، أو - قل - كثرة التجزؤ الذي أصاب كلية هذه النصوص ، فبدد نظامها .

- ٥ -

إن هذا « النظام » الذي أتحدث عنه قرين « كلية » النص ، وبالتالي فهو لا يفارق « سياقه الدال » . ولكن مادامنا إزاء كلية للنص فنحن إزاء وحدة للدال بالضرورة . إن العناصر الثابتة تلتقي في محاور وتتفاعل عبر مستويات متعددة لتكوّن مساقا دالا له وحدنه النابعة من هذه الكلية . ولكن العلاقة بين « الدال » و« المدلول » ليست علاقة

والنتيجة الأولى : هي المأزق الذي يواجهه الناقد « الواقعي » عندما يجده القاص فينحدر على سلم المذاهب من « واقعية الثورة الشاملة » إلى « قلب الليل » ، حيث لن يصل اليقين إلى نسبة الـ ٥٠ ٪ التي تحدث عنها « عبد الله » في « حارة العشاق » ، أو المأزق الذي يواجهه ناقد « ما بعد الواقعية » عندما يكرر به القاص ليعود مباشرة إلى الجلوس على مقهى « الكرنك » . أيتراجع الناقد الأول عما ذهب إليه ؟ أيتهم الناقد الثاني نجيب محفوظ بالارتداد ؟ إن الأمر ممكن . لكن مقولة « التطور » نفسها تتحول عندئذ إلى شيء مائع ، فتصبح دريئة لربيب تعنى عليها .

أما النتيجة الثانية فهي مشكلة التصنيف الداخلي لنصوص نجيب محفوظ المتطورة . لقد أطلق الناقد على المراحل الأساسية أسماء ، وجعلها درجات بعضها فوق بعض . ولكن ماذا عن التقسيمات الداخلية للدرجات ؟ إننا يمكن أن نتوقف - هنا - عند عبد المحسن بلور ، فكتابه عن نجيب محفوظ - رغم الجهد المضني الذي بذله - نموذج واضح على مزالت هذه النظرة « التطورية » :

إن كتاب « الرؤية والأداة » يضعنا بعنوانه في ثنائية لا تريم ، تتحول فيها « الرؤية » إلى مقابل حاد للأداة ، ويتحول كلاهما إلى مقابل آخر لثنائية « الشكل » و« المضمون » ، مما يعود بنا إلى تصورات تعاقبية عن مضمون يتكون أولا ليفرض شكلا ، ثم عن شكل لاحق بالضرورة ، وإن كان يعود ليؤثر في مضمونه . ولكن يظل المضمون شيئا قائما بذاته ، فهو رؤية - أو وليد رؤية - تتكون « جذورها » في مرحلة النصبا - ويمكن انتزاعها من مقالات نجيب محفوظ في نصبا - لتسوق في مراحل لاحقة . ونظل هذه الجذور بمثابة العناصر الثابتة في « الرؤية » . لا تتغير منها إلا بعض الأجزاء الهينة التي لا تقضي على قوة الجذور ، أو بعض جوانب « الأداة » التي تصبح - في النهاية - وعاء مؤثرا .

وإذا انتقلنا من ثنائية « الرؤية » و« الأداة » إلى نصوص نجيب محفوظ الروائية وجدناها في حركة تطور عبر سلم تتكون درجاته من أنواع الرؤى . ( هناك رؤية قدرية - وهمية ، وهناك رؤية فردية ، وأخيرا رؤية واقعية ) ولقد بدأ نجيب محفوظ من أدنى الدرجات ( في « عبث الأقدار » و« رادوييس » ) ، ثم تطور فانتقل إلى مرحلة « الصلة بالواقع » ، في « كفاح طيبة » التي هي رسالة من مصر القديمة إلى مصر الجديدة ، وفي « القاهرة الجديدة » التي لامست الواقع . ثم تطور نجيب محفوظ - مرة أخرى - فوصل إلى « نحو الواقعية » في « خان الخليلي » و« السراب » ، ثم اكتمل تطوره فوصل إلى « الواقعية » مع « زقاق المدق » و« بداية ونهاية » .

ولو تساءلنا عن الفرق الحقيقي بين « الصلة بالواقع » و« نحو الواقعية » ، وهل يحمل التمييز أي دلالة فارقة ما وجدنا إجابة ، سوى الحرص البالغ على تقسيم درجات السلم الصاعد من الأدنى إلى الأعلى ، أي من « الرؤية الوهمية » إلى « الرؤية الواقعية » . ولكن شبهدها المفارقة - في نهاية الكتاب - عندما تصبح « واقعية » نجيب محفوظ - في حقيقة الأمر - مثالية أخلاقية ، يمثل القدر فيها « العامل المؤثر بالدرجة الأولى على الفعل والشخصية » ، وتمثل الغريزة أو الفطرة المؤثر الذي يلي



وحيدة الجانب . وأهم من ذلك أن الكيفية التي ينطوى بها الدال على مدلوله ، أو يشير بها إلى مدلول . فينتج « دلالة » لا تعتمد على النص وحده ، بل تعتمد - إلى جانب ذلك - على « قارئ » النص ، وما يقوم به من مشاركة في « إنتاج الدلالة » .

إن النص - في ذاته - لا يمكن أن يتصف بالثبات أو ينحصر في مدلول واحد ، جامد . إنه يتحول - في جانب منه - إلى شبكة من المستويات المتصارعة ذاتيا ، كما يتحول - في جانبه الآخر - إلى نص موجود في العالم . ومادام النص موجودا في العالم فمن المنطقي أن يعاد إنتاجه دلاليا لصالح العالم .<sup>(٢٩)</sup> ومن المنطقي - أيضا - أن لا يتم تفاعل مستوياته الذاتية في عزلة مطلقة عن قارئ يقع - بدوره - في العالم . إن النص نتج - أصلا - عن صلة مباشرة بين كاتب وأداة في عالم محدد . وبمجرد أن يطلق الكاتب هذا النص من بين يديه ويسمح بتوزيعه يدخل النص نفسه في عمليات إنتاج أخرى لصالح العالم الذي وجد فيه . ويقدر ما ينتسب النص إلى صاحبه - في هذه الحالة - فإنه ينتسب - بمعنى من المعاني - إلى الذين أسهموا في إنتاج دلالاته .

ولكن عمليات الإنتاج التي أحدثت عنها لا تعني خلقا لنص جديد غير نص صاحبه وإنما تعني الوصول إلى دلالة تكون بمثابة محصلة للنظام الذي ينطوى عليه النص نفسه . ومن هنا تصبح القراءة النقدية عملية تفاعل بين النص - كمعطى - ينطوى على نظام - وبين القارئ . وقد تلعب القراءة النقدية للقارئ دورا في تشكيل دلالة النص أو إنتاجها ، وهي تلعب هذا الدور بالفعل ، ولكن هذا الدور يظل ثانويا بالقياس إلى قدرة النص نفسه على توجيه عملية القراءة .

ومن الممكن أن تعمق الأمر بالرجوع إلى الطبيعة المعرفية والوجودية (الأنطولوجية) للنص . إن النص - من حيث هو موضوع - ينطوى على حال من الوجود المستقل عن وعينا ، أو - إذا أردنا الدقة - هو نفسه حال من الوجود المستقل عن وعينا ، ابتداء من أوراقه وكلماته المطبوعة ، وانتهاء بدواله المرتبطة بهذه الأوراق . ولذلك فهو موضوع للمعرفة متجسد في كيان أنطولوجي خاص . لكن هذا الكيان المستقل للنص ينطوى على مفارقة لا تدمر استقلاله ، وإن كانت تحد منه ، فتحدد - بالتالي - عمليات القراءة . إنه كيان مستقل من حيث هو موضوع للمعرفة . وهذا الاستقلال يفرض - بداهة - أثره على القارئ المدرك له ، ولكن القارئ المدرك - بدوره - يؤثر في تكييف موضوع إدراكه ، أي النص ، فيساهم - بالتالي - في تحديد وضعه الأنطولوجي وبعده المعرفي .

ومن هنا يظل النص منفصلا عن قارئه ومتصلا به في نفس الوقت ، كما يظل النص مؤثرا ومتأثرا ، فاعلا ومنفعلا . وتصبح عملية « إنتاج الدلالة » عملية يشترك فيها النص باعتباره الأداة الأساسية للإنتاج ، مثلما يشترك فيها القارئ باعتباره الأداة الثانوية في النهاية . ونظل هذه العملية « قراءة » مادام « القارئ » لا يضحى - بحال من الأحوال - بوجود النص « المقروء » ، وما دام « النص المقروء » يظل أساسيا في توجيه عملية القراءة . ولو انقلب الحال وتحول الثانوي إلى أساسي فلا بد أن تخفى القراءة ، لأن النص المقروء - في هذه الحالة - لن يصبح له قوة التوجيه ، بل يغدو شيئا ساليا ، يتحول - تدريجيا - إلى

محض إسقاط من المدرك - بكسر الراء - الذي لن « يقرأ » بل « يُسقط » . والنتيجة المنطقية لذلك هي تدمير الوجود المستقل للنص - من ناحية - ونحويله إلى « مجلى » لعرض أفكار سياسية أو اجتماعية ، أو « مناسبة » لعرض تصورات دينية ، فيتحول النقد من « القراءة » ليصبح عمليات انطباعية ؛ تبدأ بالحديث عن « أثر العمل في النفس » باعتباره « أداء نفسيا » - لو استخدمنا مصطلحات أنور المعداوي - ، ونمر بعملية انتزاع لمجموعة من « الأفكار » تعزل بعيدا عن النص ، وتنتهي بالحديث عن أحلام سياسية أو اعتقادية تمكثنا من التعرف على الناقد وليس النص . وفي كل هذه الحالات نفق بعيدا عن « القراءة » ونقترب من « الإسقاط » .

وإذا أضفنا إلى هذا كله الفاعلية التي تنطوى عليها عملية « القراءة » - وليس « الإسقاط » - وعدم تعارض طبيعتها مع « التعدد » الذي لا يتناقض مع الدور الأساسي الذي يقوم به النص في توجيه القراءة ، وبالتالي في عملية الإدراك التي لا تلغى فيها الذات الموضوع ، أو يلغى فيها الموضوع الذات . إذا أضفنا ذلك كله واجهنا وضعاً مزدوجاً في نقد نجيب محفوظ ؛ أعنى وضعاً يتراوح ما بين « القراءة » و« الإسقاط » .

و« القراءة » - لذلك كله - « أداء » للنص و« إنتاج » لدلالاته ، بمعنى محدد يجعل منها عملية تلفظ للنص الذي ينطق عبر قارئه ؛ أما « الإسقاط » فهو عملية تلفظ للناقد الذي ينطق عبر النص ، ولذلك لا يمثل « الإسقاط » عملية « ينطق » فيها النص بل عملية « يستنطق » فيها النص . و« القراءة » - بعد ذلك - عملية متعددة الجوانب ، متفاعلة المستويات ، يحقق فيها النص صراعه الذاتي بين العناصر التي يتكون نظامه من علاقاتها ، ويصطرع فيها نظام النص المقروء مع نظام القارئ المدرك ، دون أن يلغى أحدهما الآخر ، ويتأثر فيها كلا النظامين بأنظمة أخرى ، أكبر منها وأشمل ، تدخل كعامل من العوامل المؤثرة في عملية القراءة .

ولذلك نلاحظ - في عملية القراءة - تفاعل مستويات ثلاثة . والكيفية التي يتحقق بها التفاعل بين هذه المستويات ، وبالتالي محصلة العلاقات بينها ، هي التي تميز « قراءة » عن « قراءة » ، فتصبح « أنماطا » قابلة للوصف والتحليل . أما « الإسقاط » - كعملية - فأمه مختلف ، إذ يشجب فيه المستوى الأول الخاص بالنص ، فلا يبقى فيه سوى نظام الناقد (- أو : نظريته النقدية . أو أعرافه الأدبية ، إذا شئنا التبسيط -) الذي يتجاوب مع نظام أوسع (- نظرية شمولية ، رؤية للعالم .. إلخ -) لينطلق من تجاورهما « استنطاق » النص ، أو « إنطاقه » ، بما يتجاوب مع نظام الناقد ، وبالتالي مع ما يتولد منه هذا النظام .

وسواء كنا على مستوى « القراءة » أو « الإسقاط » فهناك توجه - دائم - من داخل النص إلى خارجه ، أي من العالم الذاتي للنص إلى العالم الفعلي الذي تتحقق فيه عملية القراءة أو عملية الإسقاط . وإذا كانت الحركة - في عملية القراءة - حركة معقدة ، تتم - دوماً - عبر وسائط متعددة ، ومستويات متفاعلة ، فإنها حركة لا تتوقف عن التردد بين النظام الذاتي للنص والأنظمة الواقعة خارجه ، إلا بعد أن يكتمل



إنتاج الدلالة . وعلى العكس من ذلك الحركة - في عملية الإسقاط - فهي حركة مباشرة ، قد لا تكون وحيدة الاتجاه ، ولكنها تظل محسوبة سلفاً ، تبدأ من نفس النقطة التي تعود إليها ، دون وسائط أو تعقد .

- ٦ -

وسواء كان ناقد نجيب محفوظ مُسقطاً أو قارئاً فإنه لابد أن يعود من نص نجيب محفوظ إلى العالم الذي نعيش فيه ، محملاً بخبرات القراءة ، أو مقتنصاً أساليب الإسقاط . ومهما تحدث الناقد عن « الشكل الفني » أو عن « الأصول الفنية والجمالية » - كما يتحدث بعض نقاد نجيب محفوظ - فإنه لابد عائد إلى العالم . قد يقول لنا رشاد رشدي : إن « الإحساس الذي يخلقه العمل الفني لا علاقة له بالإحساسات التي تزودنا بها الحياة ، كما لا علاقة له بأي شيء خارج العمل نفسه . » (٣١) وقد يقول لنا محمود الربيعي : « لقد أصبح الإهتمام بطبائع الأشياء ذاتها - لا الأفكار المجردة التي يتصور أنها تحكمها - هو الروح المسيطر على الحركة النقدية » (٣٢) وقد يحدثنا غيرهما - كما نسمع في الأعوام القليلة الأخيرة - عن النص المنغلق على نفسه ، كالفعل اللازم الذي لا يتعدى إلى مفعوله في النحو ، أو عن النص - البنية التي لا علاقة لها بأي شيء خارجها . ولكن هذا القول أو الحديث يتحقق على نحو مخالف في التعامل الفعلي مع النص . إنه مجرد نوايا ، أو فروض نظرية ، لا تتحقق في الواقع التجريبي للقراءة أو الإسقاط .

لقد توقف رشاد رشدي عند « اللص والكلاب » ليبحث فيها عن « عنصر القدرية » ، ولينعامل معها باعتبارها « معادلاً موضوعياً » Objective Correlative . الحقيقة تقع خارجها بداهة . ولتلاحظ - منذ البداية - أن مفهوم « المعادل الموضوعي » نفسه مفهوم يقودنا - منذ اللحظة الأولى - إلى ما هو خارج عن النص الأدبي نفسه ، وإلا لما كان هناك معنى لهذا « الجسم المحدد » الذي « يعادل الوجدان المعين الذي يراد التعبير عنه . » ومن يبحث عن هذا « المعادل » (بكسر الدال) لابد أن يبحث عن « المعادل » (بفتح الدال) ليتبين من « موضوعية التعادل » بين « الوجدان » و « معادله الموضوعي » ، أي أنه يقيس - منذ الوهلة الأولى - النص بمقياس خارج عنه ، بل بمقياس يردنا إلى منطقة الشعور في داخل الأديب وليس في داخل النص ، كما نتوهم لأول وهلة . ولهذا السبب قال إليزوثيقياس قوله الشهيرة عن صاحب « المعادل الموضوعي » الأصلي : « إن إليوت يقحم نظرة متفحمة نوعاً من التطهير في نظرية شائعة عن التعبير ليبرر الشعور كنوع من العلاج العصبي . » ولهذا السبب - أيضاً - تحدث النقاد عن « المفهوم الآلي للإبداع » عند إليوت ، مثلاً تحدثوا عن « تضارب المفهوم » و « عبوة إليوت الجديدة » لنظرية « التعبير » القديمة . (٣٣)

ومن يواجه نص « اللص والكلاب » بهذا المفهوم لابد أن يقع خارج النص ، في نهاية المطاف ، أراد ذلك أو لم يرد ، أظهر ذلك أو أبطنه . ومن هنا يتحول نقد رشاد رشدي لنص « اللص والكلاب » إلى لون من « الترجمة المزدوجة » وليس التحليل الداخلي لنسيج العلاقات : بمعنى أنه سيبحث في « القدرية » التي تحولت - موضوعياً - إلى نص أدبي ، هو « اللص والكلاب » ، ثم سيعود لترجم « الكيان الموضوعي »

ليرده إلى أصله القَبلي الذي يعادله ، لعله يكتشف - بذلك - العلاقة الختمية بين « الشكل المعين » و « المهدف الفني » . وإذا كانت الحركة - هنا - حركة من « الشكل المعين » إلى « المهدف » فإنها حركة من الصورة (= معادل موضوعي) إلى أصلها الخارجي ، وهو - في حالة « اللص والكلاب » - « القضاء والقدر الذي يفصل الإنسان عن جذوره ليغرقه في الضياع . » وهنا يتحول نص « اللص والكلاب » إلى « وعاء » مؤثر لفكرة « منفصلة عنه » ترتبط بوضع الإنسان الحديث « بعد أن انفصم عن جذوره فأغلق على نفسه ، وجف النبع فدفن وجهه في الجدار . » (٣٤)

ولو تأملنا - جيداً - ما يقوله رشاد رشدي عن نجيب محفوظ الذي « يرسم صورة للإنسان الحديث » وجدنا مفهوم « المحاكاة » كامناً في دلالات المصطلح الوصفي نفسه ، إذ أن رسم الصورة يعني الارتباط بأصل خارجها ، وإلا لما كانت هناك صورة ، ويزداد هذا الارتباط قوة عندما يقترن هذا المصطلح الوصفي - في سياق دلالي واحد - بالحديث عن سمات « الرواية في العصر الحديث » وكيف أنها تهتم بتسجيل كل ما تقع عليه العين من الزوايا والمنعطفات (٣٥) ، فيلج على أذهاننا - بحكم المصاحبات اللغوية Collocations - مفهوم « المحاكاة » الكامن داخل مفهوم « التعبير » عن الوجدان بواسطة « معادل موضوعي » . وذلك كله - في حقيقة الأمر - من قبيل البحث في النص عن معنى خارج عنه ، ومعادلة النص بحقيقة تقع خارج نطاقه ، في العالم الذي يعيش فيه هذا « الإنسان الحديث » ، وليس من قبيل « لا يمكنك أن تعادل العمل الأدبي بفكرة ، أو نظرية ، أو مشكلة خلقية » (٣٦) ، فالمعادلة قائمة شئنا أم أبينا ، مادامنا في أسر « المعادل الموضوعي » .

والحق أن الناقد الأقرب - عملاً وليس حديثاً - إلى « النقد الجديد » New Criticism - من بين نقاد نجيب محفوظ - هو محمود الربيعي وليس رشاد رشدي ، فكتابه « قراءة الرواية : نماذج من نجيب محفوظ » تطبق لافت لهذا النقد . ويبدو ذلك في إلحاحه على أن كل رواية لنجيب محفوظ هي « وحدة مستقلة ، لا تكمل شيئاً آخر ، ولا تكتمل بشيء آخر . » (ص ١٢) ويبدو ذلك في إلحاحه على الكشف عن العلاقات الداخلية للنص ، وفي إدراكه لغة المفارقة ، وفي تأكيده أن الإهتمام بطبائع الأشياء ذاتها هو الروح المسيطر على النقد ، وليس الإهتمام بالأفكار المجردة ، التي يتصور أنها تحكم النصوص الأدبية .

ولكن - مع ذلك كله - سنجد الحركة - دائماً - في قراءة - محمود الربيعي - تبدأ من داخل النص لتنتهي خارجه ، وعلى نحو يتعارض مع الجزم النظري لمقدمة الكتاب ، أو للتقرير المحدث في داخل الكتاب . وهذا أمر طبيعي ، إذ كيف يفر الناقد - مهما كانت موضوعيته النصية - من مناقشة « القضية الكبرى » التي « تطل ... من وراء هذا العمل » ؟ (ص ٢٥) إن إغلاق النص عن العالم أمر مستحيل ، وتفاعل ذات الناقد مع موضوعه لابد أن يتحقق ، والبحث عن شبكة الدوال لابد أن يقضي إلى أنظمة خارج النص . وهنا لابد أن يتوجه الناقد إلى الخارج وهو يفتش عن « مغزى إجتماعي واقعي تجريدي في آن واحد » : (ص ٢٦) .

قد يقول الريبى : « إن العمل الفنى يعكس الواقع ، ولكنه يتجاوز هذا الواقع فى نفس الوقت » . ( ص ٣٥ ) ولكن « الواقع » يضغط عليه فيقرأ ما بين سطور النص ما يفيد بحق أن مصر فى حاجة شديدة إلى أبنائها المكثرتين ، حتى وإن أخطأوا كثيراً ، حتى وإن ضلوا أحياناً . أما غير المكثرتين من أبنائها - وبناتها - فهم مصاصو دماء ، وألد أعدائها . ( ص ٤٤ ) ومعنى هذا التعقيب أن الناقد يطرح السؤال : « ما الذى يريد أن يقوله نجيب محفوظ من خلال ... ؟ » ( ص ٢٥ ) ومعنى هذا أنه يضطر إلى أن يناقش « فلسفة إنسانية كامنة وراء الحدث » ( ص ٣٢ ) أو « أيديولوجية خاصة » . ( ص ٧٧ ) أو « وجهة نظر نجيب محفوظ فى هذه القضية الخطيرة ... » ( ص ٧٩ ) أو يسأل : « ما هو موطن الداء الحقيقى من موقف هؤلاء المثقفين ؟ وكيف تحولوا - وهم من جسم الأمة - إلى أعضاء سلاء . نعم فى العجز حتى تصور لنفسها أن العجز هو قدرها الطبيعى ؟ ... هل ابتعدت عن المد الاجتماعى لأنها أبعدت عنه ؟ » ( ص ١١٥ ) وقبل أن تبدأ الإجابة يأتي تأكيد حازم : « هذه مشكلة كبيرة ، وينبغى أن تتأملها النفس بكل تفهم وتعاطف » . ( ص ١١٦ ) وعندئذ نصبح خارج النص بداهة ، ونشحب لتجاوز الواقع . لنصبح فى قلب الواقع . فنصبح داخل بنية وعى اجتماعى عند الناقد . ونشحب الفكرة التى تربط الروح النقدى بالاهتمام بالوقائع لتغلبها الفكرة المضادة التى تربط الوقائع بأفكار توجه الوقائع . وهنا لن يجد الناقد مفر من الجزم بأن الأدب والسياسة - من حيث الجوهر - كانا ولا يزالان صنوين . ( ص ٢٣ ) أو من أن بنغمس - دون أن نشبه فى « أوجه الصراع المحتدم بين طبقات المجتمع بغية الوصول إلى صيغة ملائمة تحكم مسار هذا المجتمع » . ( ص ١٥٦ ) وبصبح النص - الوحدة المستقلة ، التى لا تكمل شيئاً آخر ، ولا تكمل شيئاً آخر « مرتبطاً - فى حقيقة الأمر - بشئ آخر يكمله . يرتد إلى هذا التفاعل الذى أشرت إليه بين مستويات عملية القراءة ذاتها .

- ٧ -

إن الانتقال من داخل النص إلى خارجه - إذن - أمر طبيعى ، ما ظل النص متحدناً عن العالم بطريقة أو بأخرى . وما ظل النص - بحكم طبيعته اللغوية ذاتها - منظوباً على إشارة إلى العالم . ( ص ٣٦ ) ومادامت كل « قراءة » للنص لابد أن تتصل - فى النهاية - أو تتفاعل مع شئ يؤثر فيها خارج النص فمن الممكن التسليم - من هذه الزاوية فحسب - بعدم براءة القراءة ، دون أن يتعارض ذلك مع التسليم باستقلال النص . ولكن هناك وجهين لعدم البراءة . أحدهما سالب يتصل بالإسقاط ، وثانيهما موجب يتصل بالقراءة ذاتها . أما الوجه الموجب فقرين دور الذات الفاعلة للقرائى فى إدراك النص - كموضوع معرفى مستقل عنه . وهذا الوجه قرين « صراع القراءات » . أما الوجه السالب فقرين إلغاء الكيان المستقل للنص نفسه ، والدخول - بالتالى - فى « فوضى الإسقاطات » . وما يصحبها من سوء طوبى الاستنتاج .

وبدأ « الاستنتاج » - عند نقاد نجيب محفوظ - منذ اللحظة التى لا يراعون فيها التوسطات المعقدة التى تفصل ما بين النص والعالم .



المرجعية للحكم بالقيمة المنفية .

ولكن نفس النظام الفكرى يمكن أن ينتج منظورا معارضا ، فنواجه - بالتالى - إشارة مرجعية مضادة فى نفس النظام تؤدى إلى الحكم بالقيمة الموجبة . وعندئذ نسمع أقوالا عن « أكثر الكتاب فهما للطبقة الوسطى وأقدرهم تعبيرا عن مشاكلها وعرض دقائق حياتها ، بما أوفى من كشف لواقعها وتعميق لمتناقضاتها » .<sup>(٤٠)</sup> وعن الكاتب الذى « أدرك بوعى ذكى طبيعة الطبقة المتوسطة » ، بل « حقيقة الظروف الحضارية والتاريخية » و« طبيعة القوى الاجتماعية وصراعاتها وحركتها التطورية فى المجتمع المصرى » فساعدنا « على تقدير الظواهر الاجتماعية تقديراً سليماً » .<sup>(٤١)</sup> واستمرارا لنفس القول سوف نواجه أوصافا ترتبط به « مقدمة المفكر المثالى » وتدل على الفكر « الراديكالى » و« الإنسانى » وكلها على مستوى الإيجاب ، فنجد - فى النهاية - من ينظر إلى نفس الوثيقة التى انتفت عنها القيمة - على مستوى السلب - فيؤكد على مستوى الإيجاب ، ويجزم بأن أعمال نجيب محفوظ تنطوى « على مدلول تقدمى كبير فى مجتمع شرقى أخذت الاتكالية فيه أبعادا لا معقولة » . أو يؤكد أن فى نصوص نجيب محفوظ « مقدمات المذهب الإنسانى الذى لا يستطيع أحد أن يمارى فى دوره الديمقراطى التقدمى فى مجتمع شرقى غيبى » لم يعرف ثورة ديمقراطية جذرية » .<sup>(٤٢)</sup> ولكن حتى على هذا المستوى الإيجابى يمكن أن نلمح تعارضا ، فنجد من يتحدث عن نجيب محفوظ « الكاتب الاشتراكى المادى » ، بل لن يتردد ناقد فى أن يقول لنجيب محفوظ - على صفحات المجلات - « إن مسارك السياسى كان من الوفد إلى الماركسية » .<sup>(٤٣)</sup>

وسرعان ما يقودنا هذا التعارض الأخير إلى تناقض آخر ، إذ أن المحتوى الفكرى لنصوص نجيب محفوظ يمكن أن ينظر إليه من نظام مغاير تماما . وعلى مستوى الإيجاب سنجد سيد قطب يمتدح نجيب محفوظ للمغزى الدينى - الخلقى الذى تقدمه « خان الخليلى » فتصبح القصة دالة على فكر يؤمن بسخرية القدر « .. القدر الساخر من وراء الجميع » ، ذلك القدر الذى « لا يبدو عليه حتى مظهر الجد فى سخريته المريرة » ، لأنك « نقرأ القصة ثم تطوينا ، لتفتح قصة الإنسانية الكبرى ، قصة الإنسانية الضعيفة فى قبضة القدر الجبار » .<sup>(٤٤)</sup> وما فعله سيد قطب - فى هذا السياق - هو أنه اقتنص « عرضا » من « أعراض » رواية واحدة ، واستنطقها قيمة خلقية هى نفس القيمة التى جعلته يقول عن « كفاح عليية » : « لو كان لى من الأمر شئ لجعلت هذه القصة فى يد كل فتى وكل فتاة ، ولطبعنا ووزعنا فى كل بيت بالبحان » .<sup>(٤٥)</sup> وستدفع هذه القيمة سيد قطب إلى أن يؤكد « أن الناقد فى الشرق العربى لا ينهض لتصحيح مقاييس الفن وحدها ، ولكنه ينهض لتصحيح معايير الأخلاق » ،<sup>(٤٦)</sup> بل ستدفعه نفس القيمة إلى أن يحجى نجيب محفوظ لأنه - فى « القاهرة الجديدة » - يميل « لأن يتنصر للمبادئ على كل حال . وأن يحقر الإيمان بالذات والتدهور الخلقى والإجتماعى ، والقدارة والانحلال » .<sup>(٤٧)</sup>

وإذا تركنا مستوى الإيجاب - فى هذا النظام الأخلاقى - إلى مستوى السلب فسوف نجد من يأخذ على نجيب محفوظ قصفه الدائم

وعندما يسطحون العلاقة بين « الدال » و« المدلول » ، وعندما يخلطون بين ثراء « الدلالة » وفقر « المقصد » . وعندئذ نصل إلى حال أقرب إلى تحويل النص إلى « وثيقة فكرية » ، تصبح دليلا على « مقاصد » نجيب محفوظ ، و« عرضا » من « الأعراض الدالة » على فكره . وعندئذ لن يتحدث الناقد عن « نصوص » أدبية ، بل عن « أفكار » مترجمة إلى لغة خيالية . ولا غرابة - والأمر كذلك - أن نجد من يتحدث عن « نجيب محفوظ سياسيا » ، أو من يبحث عن « الوجدان القومى فى أدب نجيب محفوظ » ، أو عن « تاريخنا القومى فى ثلاثة نجيب محفوظ » ، أو عن « أزمة الوعى السياسى فى قصة السمان والحريف » ، أو حتى « مع الغناء والمغنين فى أدب نجيب محفوظ » .<sup>(٤٨)</sup>

وستتوقف « الباحث » عن « نجيب محفوظ سياسيا » أمام عبارات « سوسن حماد » - فى « السكرية » - عن صراحة المقالة وخطورتها ، ومكر القصة ومراوغتها فى التعبير عن الرأى ، وسيؤكد « الباحث » - أو « المستنطق » - بين ما قالته سوسن حماد ونجيب محفوظ ، فتصبح عباراتها « الدستور الذى التزمه نجيب محفوظ منذ بدأ يكتب ، معبرا عن آرائه وأفكاره » . وإذن فنحجب محفوظ « كاتب سياسى بالدرجة الأولى » ، له رأى واضح ومحدد تاريخيا ، وله موقف مناسك ومستمر اجتماعيا ، وله نظرة شاملة فكريا ، مهما بدا كل هذا مسريلا أحيانا فى حيل القصة التى لا حصر لها ، وفى ثنابا فنها الماكر » . ولا بأس فى هذه الأقوال لو كانت « بحثا » من مؤرخ يفيد من النص الأدبى كوثيقة يوظفها لغايات تاريخية خاصة وليس لغايات أدبية . ولكن النص الأدبى سرعان ما يحاكم سياسيا لتقفز ملاحظة تركيز النص على « صورة الفئات المتوسطة دون صورة فئات العمال والفلاحين فى مسار ثورة مصر » .

وما دما قد دخلنا فى إطار هذا اللون من « الاستنطاق » فلا بد أن ندخل فى دائرة الحكم التقويمى الذى يستند - فى إشارته المرجعية - إلى فكر الناقد ( المستنطق ) نفسه . وهنا يتذبذب الأمر بين السلب والإيجاب ، ونواجه تعارضات وتناقضات لا نحل :

سنجد - على مستوى السلب - من يقول : « نجيب محفوظ هو كاتب البرجوازية الصغيرة . وليس المعبر عن القوى الاجتماعية الجديدة التى تكافح لكى تؤكد وجودها » . وإذن فنحجب محفوظ « يسجل مأساة طبقته ، ولكنه لا يرى أبعد منها » .<sup>(٤٩)</sup> وتواصل مع نفس القول سنجد من يقول : إن نجيب محفوظ « يرى العالم رؤية ميكانيكية ، تثبت العالم فى قوانين ثابتة وترغم أنها تستطيع فهمه عن طريق اكتشاف هذه القوانين » . والنتيجة أن « نجيب محفوظ » يضرب فى السطح لا فى الجوهر » و« بدلا من رصد الحركة وتناقضها المضطرب لم يحاول وضع السؤال فى صيغته الصحيحة ، أو صيغته الممكنة . فبدلا من كيف ؟ يضع لماذا ؟ » . ولا بد أن نجد فى شخصيات نجيب محفوظ - على هذا النحو - « بقايا الفكر البرجوازى » الذى يتخيل الفكر بمعزل عن العلم : والعلم بمعزل عن الفكر . « ويتخيل الاثنين بمعزل عن الإنسان ، ويتخيل الجميع بمعزل عن ظروف حضارية معينة » .<sup>(٥٠)</sup> ونقودنا كل هذه الأقوال السابقة إلى نظام فكرى . بعد بمثابة السياق الذى تعرض عليه أعمال نجيب محفوظ . ( = الوثيقة ) وفى إطار هذا النظام نتحدد الإشارة



تعطينا «كفاح طيبة» «الكثير من الملامح عن الحياة الدينية» (ص ٥٥) وستوقف أمام «رضوان الحسيني» «الحتم العميق» لرقاق المدق، ذلك الذي يمثل «الالتزام العقيدى من القادرين نحو المعوزين»، ومن الأسوياء تجاه الشاذين، ومن المهتدين لنفع الضالين. (ص ١١٢) وستعلو قامة «عبد المنعم شوكت» على «أحمد شوكت»، «فهو المحصب والآخر عقيم». (ص ١٨٤).

ولا عجب - والأمر كذلك - أن يصبح «عبد الوهاب إسماعيل» - في «المرايا» - هو «سيد قطب». ولكن لن يمر الأمر دون محاكمة جديدة، فلقد كان باستطاعة نجيب محفوظ أن يغنى هذه الشخصية «وأن ينظر إليها نظرة إنسانية، حتى وإن كان يرفض التعصب؛ لأنه بهذا المسلك قد تعصب ضدها». (ص ١٣١) أما عندما صفا قلب نجيب محفوظ وصغر الكون أمام عينيه «تغلبت التزعة الروحية حقاً، وخلق نجيب محفوظ شاعراً مأساوياً يرى المصير الإنساني، ويسخر من مكابرة الإنسان وهو المؤقت الزائل». (ص ١٩٢) وتلك عبارات لا تختلف كثيراً عن عبارات سيد قطب عن القدر في «خان الخليلي»، مما يؤكد أننا ندور حول نفس العناصر التكوينية لنظام واحد.

وبغض النظر عن التضاد الأيديولوجي الظاهر بين البحث عن «قضايا البرجوازية الصغيرة» والبحث عن «القيم الروحية» فإن كلا الباحثين وجهان لعملية واحدة هي «الاستنطاق». وبقدر ما تدمر هذه العملية الاستقلال المتميز لنصوص نجيب محفوظ فإنها تعرضها للتشويه، وتفقدتها أنخص ما فيها، وهو طبيعتها الأدبية. يضاف إلى ذلك أنها تساهم، بطرائق متنوعة، في تأسيس مفهوم سالب للأدب - في مجمله - باعتباره «محاكاة»، وذلك بتعزيز الفرضية الضمنية التي تجعل الأدب يحاكي قيمياً أخلاقية مرة، ومقولات أو أحداثاً إجتماعية في مرة أخرى. ولن يفترق من يحدثنا عن «القيم الروحية» - نقدياً - عن يحدثنا عن «القضايا الإجتماعية للبرجوازية الصغيرة». بل إن كليهما لن يفترق كثيراً عن طه حسين عندما يتحدث عن «زقاق المدق» باعتبارها «سفرًا ضخمًا» خطير القيمة «لأنه بحث اجتماعي متقن كأحسن ما يبحث أصحاب الاجتماع عن بعض البيئات، بصورونها تصويراً دقيقاً، ويستقصون أموراً من جميع نواحيها». (٥١)

وإذا تركنا «استنطاق» القيم الروحية وقضايا البرجوازية والبحث الاجتماعي المتقن إلى نتيجة أخيرة مترتبة عليه وجدنا أن النص الوثيقة يتحول مع كل استنطاق، كما تتحول كائنات أوفيد، فيصبح صاحب النص - نجيب محفوظ - «مثالياً» و «مادياً» مرة و «رجعياً» مرة أخرى، ثم تتحول المثالية إلى «مذهب إنساني» و «اشتراكية صوفية» من ناحية، ثم تتحول المادية إلى «اشتراكية علمية» و «ماركسية» من ناحية ثانية. وتتجلى التقدمية - بعد ذلك - في الكشف عن تناقضات طبقة، وتظهر الرجعية قرينة نفس السبب. ولا شيء بعد ذلك - أو في أثناء ذلك - سوى فوضى الإسقاط.

برقاب شخصياته، وتعريضهم - دوماً - لللعنة الحياة، مما يكاد يقضى على الحس المتفائل بالنجاة أو الأمل، وكأن بين نجيب محفوظ وشخصياته عداء عجيبي «لا أدري مبعثه في نفسه. إنه يعاملهم بقسوة حتى إن بوارق الهناء التي تلوح أحياناً في قصصه لا تستطع أبداً أن تبدد ما يكتنف جوها من صرامة وقتام. وإن أحق ما توصف به قصص نجيب محفوظ أنها قصص قاتمة». (١٨)

وسوف يتكرر هذا النظام الأخلاقي - مرة أخرى - على مستوى الإيجاب بعد سنوات طوال، وسنعود لنستمع إلى أقوال هي استمرار للعناصر التكوينية الكامنة عند سيد قطب، ولكن - هذه المرة - بعد عمق واتساع، في كتاب محمد حسن عبد الله عن «الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ»، وذلك في محاولة تهدف إلى «إعادة البناء الفكري لمنطلقات الكاتب الخاصة، باعتباره ينظر إلى الانتساب إلى الله على أنه الحل الممكن والمقدور للإنسان في التغلب على طلاس لم يجد لها حلاً». (١٩) ويمثل هذه المحاولة يعود نجيب محفوظ إلى حظيرة الإسلام بعد أن كاد يخرج منها، وتظل «المشكلة الأخلاقية» شاخصة، وسيوضع البحث عن «اللامتناهي» في مقابل «المتناهي»، و«المنتهى» في مقابل «المتنهي».

ويتوجه «الاستنطاق» - في المحاولة - إلى البحث عن «الشخصية الدينية واللمسة الروحية». (ص ١٩) وعندئذ سيخبرنا «الاستنطاق» أن الأصل القرآني - مثلاً - «أقوى تأثيراً وأشد أرقاداً» لرواية «عبث الأقدار» من «الأصل الإغريقي الأسطوري». (ص ٣٥) وسوف





ونظام النص ، سعيًا إلى تطابق يفضي « شرعية » متعددة الأبعاد . ويقدر ماتعود بنا هذه التكوينات إلى أعماق أعمق التراث فإنها تصلنا بأشكال « الانتماء » المعاصرة .

ويقدر ما يلفتنا هذا العنصر التكويني إلى أن نقد نجيب محفوظ لا يمكن أن يتفصل عن صراع « أنظمة اعتقاد » تقع خارجه ، فإنه يلفتنا إلى معضلة لا تزال تترك نافذة نجيب محفوظ ، في محاولته إقامة توازن بين ذاته القارئة وموضوعه المقروء . ولكن لهذا كله حديث آخر ، لابد أن يبدأ بتحليل « أنماط القراءة » ، تلك الأنماط التي لم نقيم بتحليلها - كاملة - بعد . وعندئذ يتكشف الجانب الآخر الموجب من الوضع المعقد من التفسير والشروح والتأويلات في نقد نجيب محفوظ ، وأعني ذلك الجانب الذي ينطوي على التعقد والغنى والتنوع .

وأحسب - لذلك كله - أن هذا الاستنطاق الفكري يمثل عنصراً تكوينياً في الأنظمة الخارجية التي يتحرك في دائرتها نقاد نجيب محفوظ . إن عموميته لافتة ، وهو يفرض نفسه - في أشكال مراوغة - على أشد النقاد تباعداً عن هذا الاستنطاق ، مما يجعله - كعنصر تكويني - « دالاً » يبحث عن « مدلول » داخل أنظمة ، فيفضي - بدوره - إلى عملية أخرى من عمليات إنتاج الدلالة ، في دائرة تتصل بسوسولوجيا النقد . وقد يفضي بنا هذا العنصر إلى أبنية للوعي تصطرع فيها تكوينات تراثية يتعارض فيها « أهل الظاهر » مع « أهل الباطن » ، حول « القصد » من وراء النص ، وحول « واحدة » هذا القصد وليس تعدده . وقد يفضي بنا هذا الاستنطاق إلى تكوينات أخرى في نفس أبنية الوعي تصطرع فيها « أشكال للاعتقاد » تتوسل بالتأويل لسد الهوة بين أنظمتها

## ● هوامش

(١١) يمكن القول إن مصطلح ما بعد النقد مصطلح مستعار من « المنطق الرمزي » غير « علم اللغة » ، ذلك لأن « ما بعد النقد » هو عملية مراجعة تشبه - في جذورها - العملية التي تراجع بها نفسها اللغة باستخدام كلماتها ، أو العملية التي نجعلنا نتحدث باللغة العربية - مثلاً - عن اللغة العربية ذاتها . وذلك هو مفهوم « ما بعد اللغة » الذي يقول عنه ياكوبسون مابلي : « إن جانباً من إسهام المنطق الرمزي في علم اللغة مرتبط بتأكيد التمايز بين لغة الموضوع Object Language وما بعد اللغة Metalinguage . وكما يذهب كارناب فإننا نحتاج إلى ما بعد اللغة كي نتحدث عن لغة أي موضوع . إن نفس الحصلة اللغوية يمكن أن تستخدم في هذين المستويين من اللغة . ولهذا يمكن أن نتحدث بالإنجليزية (كما بعد لغة) عن الإنجليزية (ك لغة موضوع) فنفس الكلمات والجمل الإنجليزية بواسطة مفردات اللغة الإنجليزية ، في دورة حول المعنى وإعادة لصياغته . ومن الواضح أن هذه العمليات التي يسميها الماطقة بالعمليات لما بعد لغوية ليست من خلقهم ، فلقد أثبتوا أنها لا تقتصر على مجال العلم فحسب ، بل تمتد لتصبح جانباً متكاملًا من أنشطتنا اللغوية المعتادة . إذ غالباً ما يقوم المشتركون في الحوار بمراجعة بعضهم البعض للتأكد من أنهم يستخدمون نفس الشفرة اللغوية . »

(أنظر P. Jakobson, and M. Halle, *Fundamentals of Language*, The Hague, Mouton 1975, p. 81.

و ما بعد النقد - من الزاوية الأخيرة التي يطرحها ياكوبسون - وثيق الصلة بمفهوم « ما بعد اللغة » ، فكلاهما عملية إعادة لمعنى باستخدام نفس الحصلة - اللغوية (في حالة اللغة) والنقدية (في حالة النقد) . وكلاهما « قول » براجع « قولاً » للتأكد من صحة عمل الجهاز اللغوي أو النقدي . وللتأكد من سلامة توصيل الموضوع في كلا القولين .

وإذا أضفنا إلى هذا كله محاولة بعض الهرمينوطيقيين المعاصرين تأسيس الهرمينوطيقا على نموذج مأخوذ من علم اللغة (أنظر مثلاً الفصل الأول

P. Ricoeur, *The Conflict of Interpretations; Essays in Hermeneutics*, Edited by Don Ihde , Northwestern Univ. Press 1974.

أدركنا أن « ما بعد النقد » يلتقي مع الهرمينوطيقا على أساس من

- (١) لويس عوض ، دراسات في النقد والأدب ، الأنجلو ، القاهرة ، ص ٣٤٥ - ٣٤٦
- (٢) عل الراعي ، دراسات في الرواية المصرية ، المؤسسة المصرية العامة ، القاهرة ١٩٦٤ ، ص ٢٥٤
- (٣) تبدأ أولى التجليات الثلاثة لعنصر « البرجوازية الصغيرة » في نقد نجيب محفوظ - عام ١٩٥٤ - ما بين مجلة « الرسالة الجديدة » وجريدة « المصري » - مع عبد العظيم أنيس (فيما بعد « في الثقافة المصرية » - ١٩٥٥) ومحمد مندور (فيما بعد « قضايا جديدة في أدبنا الحديث » - ١٩٥٨) ليصبح هذا العنصر - بعد سنوات - الأساس الكامل لأعمال كاملة (مثل غالي شكري « المنفى » ١٩٦٤)
- (٤) صبري حافظ ، الانحياز الروائي الجديد عند نجيب محفوظ ، الأدب ، نوفمبر ١٩٦٣ ، ص ١٩
- (٥) نجيب محفوظ ، قلب الليل ، مكتبة مصر - القاهرة ، ص ١٣١
- (٦) لويس عوض ، المرجع السابق ، ص ٣٤٦
- (٧) محمد مندور ، المرجع السابق ، ص ٧٣
- (٨) كشف كمال يوسف - ولا أدري من هو ، ولعله من الأسماء الرمزية - عن بعض جوانب تأثير عبد العظيم أنيس بروجيه جارودي في مقال بالغ الأهمية بعنوان « نقادنا الواقعيون غير الواقعيين » (الرسالة الجديدة ٢٧ يونيو ١٩٥٦ ، ص ١٤ ، ١٧) أما كريستوفر كودويل فتأثيره مهم - بكتبه الثلاثة عن « الوهم والواقع » ، و « دراسات في ثقافة متية » و « مزيد من الدراسات في ثقافة متية » (بالإنجليزية) في الكتابات الواقعية العربية الياكرة ، ولعل لا أبالغ لو قلت إن بصماته واضحة في كتاب لويس عوض « في الأدب الإنجليزي » (١٩٥٠)
- (٩) من الأمانة أن أشير إلى إفادني من البيبلوجرافيا القيمة التي نشرها الزميل أحمد إبراهيم الفراري عن « مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر » - دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٩
- (١٠) أنظر R. Palmer, *Hermeneutics*, Northwestern Univ. Press, 1969, p. 43.

Contemporary Essays on style. Scott. Foresman and company, p. 161.

ويشير أولمان في مقاله إلى التعارض الرمزي الذي يصنعه باشلار وبرونو. عندما يقارن الأول بين «الصور الحية» و«الصور الجامدة». ويقارن الثاني بين «نمط الكيباني» و«الخط الملهم» من الشعراء. أو إلى ما يُعتقد به بعض النقاد التصنيف. فيشير بين أكثر من نمط من الأساليب. كما فعل هنري موريه في كتابه «سبوكولوجية الأساليب» (١٩٥٩).

(٢٢) لويس عوض. المرجع السابق. ص ٣٦١

(٢٣) محمود الربيعي. قراءة الرواية: نماذج من نجيب محفوظ. دار المعارف. القاهرة ١٩٧١. ص ١٥ - ١٦.

(٢٤) انظر على التوالي:

- نيل راغب. قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ. دراسة تحليلية لأصولها الفنية والجمالية. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر. القاهرة ١٩٦٦. ص ١٧ وما بعدها.

- عبد المحسن بدر. المرجع السابق. ص ١٥١ وما بعدها

- محمود أمين العالم. المرجع السابق. ص ٢٥ وما بعدها

- علي شلق. نجيب محفوظ في مجهولة المعلوم. دار المسيرة. بيروت ١٩٧٩. ص ١٤٦

- سليمان الشقلى. الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ. المطبعة المصرية. الكويت ١٩٧٦. ص ٢٩ وما بعدها

(٢٥) فاطمة موسى. في الرواية العربية المعاصرة. الأنجلو. القاهرة ١٩٧٢. ص ٢٧.

(٢٦) نجى حنى. المرجع السابق. ص ١٠٦.

(٢٧) عبد المحسن بدر. المرجع السابق. ص ٤٥١.

(٢٨) المرجع السابق. ص ٧٢.

(٢٩) قارن ب

Edward W. Said. «The Text, the World, The Critic, in Josué V. Harari (ed.) Textual Strategies. Cornell Univ. Press. 1979. p. 163.

(٣٠) رشاد رشدي. ما (هو؟) الأدب. مكتبة الأنجلو المصرية. ص ٢٧.

(٣١) محمود الربيعي. المرجع السابق. ص ٩.

(٣٢) راجع - على سبيل المثال -

M. Krieger. The New Apologists for Poetry. Greenwood Press. 1977. pp. 48-51.

(٣٣) رشاد رشدي. مقالات في النقد الأدبي. مكتبة الأنجلو المصرية. ص ١٦٦.

(٣٤) المرجع السابق. ص ١٦١.

(٣٥) ما (هو؟) الأدب. ص ٦٧.

(٣٦) راجع

Paul Ricoeur. Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning. The Texas Christian Univ. Press. 1976. pp. 36-37.

(٣٧) راجع على التوالي:

- إبراهيم عامر. نجيب محفوظ سياسياً من ثورة ١٩١٩ إلى يوليو ١٩٦٧. الخلال. فبراير ١٩٧٠. ص ٢٦ - ٣٧.

- فؤاد دودة. الوجدان القومي في أدب نجيب محفوظ. المرجع السابق. ص ١٠٠ - ١٠٩.

- جلال السيد. تاريخ القومى في ثلاثة نجيب محفوظ. الكتاب. يناير ١٩٦٣.

استعارة النموذج القومى الذى يتخلل كليهما على السواء.

(١٢) إدوار الخراط. عالم نجيب محفوظ. مجلة المجلة. يناير ١٩٦٣. ص ٢٧

(١٣) محمود أمين العالم. تأملات في عالم نجيب محفوظ. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر. القاهرة ١٩٧٠. ص ٦٤

(١٤) يبدأ التاريخ الاصطلاحي للنمط Type - في النقد الواقعي - مع ما كتبه إنجلز إلى مارجريت هاركينيس - في ١٨٨٨ - قائلا: «إن الواقعية - فيها أرى - تتضمن إلى جانب صدق التفاصيل صدق تقديم شخصية نمطية Typical Character في ظروف نمطية. typical circumstances انظر:

Terry Eagleton. Marxism and Literary Criticism Univ. of California Press 1976. p. 46.

ويتم المصطلح بنقاد الواقعية حتى يصل إلى ذروة اكتشافه - كمفهوم تأسيسى - في كتابات جورج لوكاش. وبظل كذلك حتى يتركز اهتماما واضحا مع هجوم برغت - بدعم من وولتر بنيامين - (مدرسة فرانكفورت) على لوكاش.

(١٥) ال Archetype - أو النموذج الأول - و«المثال» - كما يترجمه مجدى وهبة (معجم مصطلحات الأدب. مكتبة لبنان ١٩٧٤. ص ٢٩) يرجع القهقري إلى مدرسة كمبريدج للأنثروبولوجيا المقارنة والمدرسة السبوكولوجية التي تزعها س. ج. يونج الذى يحدد المصطلح قائلا: «إن الصورة الأولية. أو النموذج الأول Archetype

هى هيئة... أو عملية. تتكرر في التاريخ عندما يتجلى الوهم تجليات حرة. ولذلك فهي هيئة أسطورية. وإذا أخذنا أمثال هذه النماذج الأول إلى الصحن القديم اكتشفنا فيها نتائج صاغتها تجارب نمطية typical لا تعد لأسلافنا. إنها البنية الروحية لتجارب لا تحصى من نفس الخط. وواضح أن النماذج الأولى التى يتحدث عنها يونج ليست من صنع الفرد بل من صنع الأسلاف. وأنما توارث باعتبارها عناصر محددة سلفا لتجربة الفرد. راجع:

M. Bodkin Archetypal Patterns in Poetry. Oxford Univ. Press. London 1968. p. 8.

وبقدر ما يصل هذا التقدير بين «الرمز» و«النموذج الأول» فإنه يميز بين «الرمز» و«التحليل». وبصل «الرمز» بالأسطورة من حيث أن الرمز يندمج في «النموذج الأول» ليعبر عن صور غريزية كونية مختلفة. أو عن أنساق من السلوك الإنساني تكشف حالات اعتقاد بدال. ولراجعة نماذج متنوعة لتطبيق هذا التقدير. راجع:

J. B. Vickery (ed.) Myth and Literature. Univ. of Nebraska Press 1966.

ومأترجمه جبرا إبراهيم جبرا بعنوان «الأسطورة والرمز». بغداد ١٩٧٣.

(١٦) إبراهيم فتحى. العالم الروائى عند نجيب محفوظ. دار الفكر المعاصر. القاهرة ١٩٧٨. ص ٦.

(١٧) محمود أمين العالم. المرجع السابق. ص ٦

(١٨) عبد المحسن بدر. نجيب محفوظ: الرؤية والأداة. دار الثقافة للطباعة والنشر. القاهرة ١٩٧٨. ص ٩

(١٩) رجاء النقاش. أدباء معاصرون. كتاب الخلال. فبراير ١٩٧١. ص ١٨٣ وما بعدها.

(٢٠) نجى حنى. عطر الأحباب: مطابع الأهرام. القاهرة ١٩٧١. ص ٨٤ - ٨٥

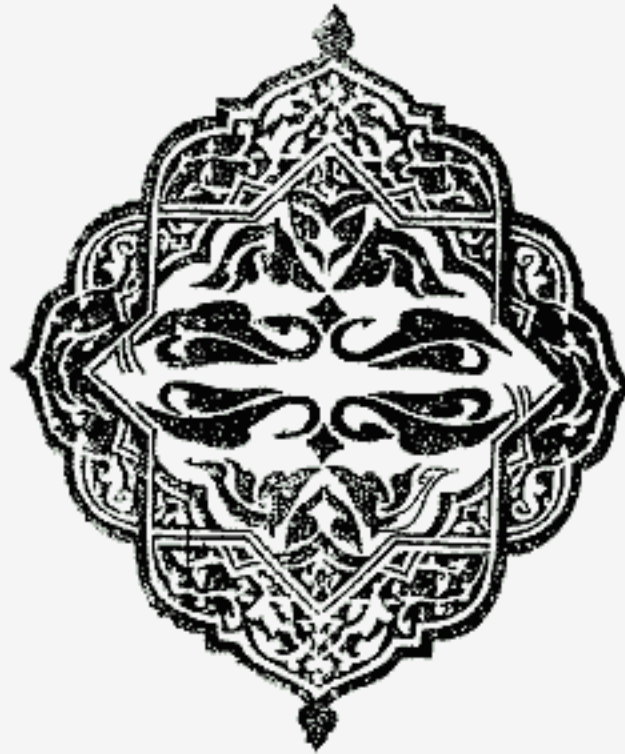
(٢١) راجع:

S. Ulmann «style and personality», in G. A. Love & M. Payne (ed.)

- ص ٧٩ ، ٧٠  
- غنيمي هلال ، أزمة الوعي السياسي في قصة السمان والحريف ، المرجع السابق ، ص ٣١ ، ٢٤  
- كمال النجدي ، مع الفناء والمغنين في أدب نجيب محفوظ ، الهلال ، المرجع السابق ، ص ١٢٨ ، ١٣٥
- (٣٨) محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ، في الثقافة المصرية ، دار الفكر الجديد ١٩٥٥ ، ص ١٥٤ ، ١٦٦
- (٣٩) أحمد عباس صالح ، قراءة جديدة لنجيب محفوظ ، الكاتب فبراير ١٩٦٦ ، ص ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٧
- (٤٠) عبد المنعم صبحي ، الشخصية الإيجابية في أدب نجيب محفوظ ، الكاتب يناير ١٩٦٣ ، ص ٦٤
- (٤١) صبري حافظ ، المرجع السابق ، ص ١٩ ، ٢١
- (٤٢) جورج طرايشي ، الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٧٣ ، ص ٦٦ ، ٦٧
- (٤٣) رجاء النقاش ، بين الوفدية والماركسية ، الهلال فبراير ١٩٧٠ ، ص ٤٠
- (٤٤) سيد قطب ، كتب وشخصيات ، مطبعة الرسالة ١٩٤٦ ، ص ١٧٦ وانظر مجلة الرسالة ، ١٧ ديسمبر ١٩٤٥ ، ص ١٣٦٦
- (٤٥) سيد قطب ، كفاح طيبة لنجيب محفوظ ، الرسالة ٢ أكتوبر ١٩٤٤ ، ص ٨٩٢
- (٤٦) ، خواطر متناوذة ، الرسالة ٢٧ نوفمبر ١٩٤٤ ، ص ١٠٤٤
- (٤٧) ، القاهرة الجديدة ، الرسالة ٣٠ ديسمبر ١٩٤٦ ، ص ١٤٤١
- (٤٨) محمد فهمي ، زقاق المدق ، المنقطف ، ديسمبر ١٩٤٧ ، ص ١٤٤١
- (٤٩) محمد حسن عبد الله ، الإسلامية والروحانية في أدب نجيب محفوظ ، دار مصر للطباعة ١٩٧٧ ، ص ٤٥٠
- (٥٠) طه حسين ، نقد وإصلاح ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٥٦ ، ص ١١٨



مركز تحقيق تكاملي لعلوم إسلامية



# مكتبة النهضة المصرية

لأصحابها: حسن محمد وأولاده

٩١٠٩٩٤ - برقية: نرخابوك - سجل الموردين ٣٦٩٤ - سجل المصدرين ١٥٨٣



اسم المؤلف  
أحمد عطيته الله

د. أحمد شلبي

د. أحمد شلبي

د. راشد البراوي

ترجمة: د. راشد البراوي

د. محمد عبد القادر

د. صلاح سيد بيومي

د. محمد عبد القادر

عبد الرحمن محفوظ

د. محمد محمد خليفة

د. فوزية دياب

” ”

د. حميد فرحة

د. وفاء عبد الله

د. لطيفة الصياد

د. أحمد السيد بونس

د. كاميليا عبد الفضاح

د. عبلة هنفى عثمان

تفخر بأن تقدم لكم أحدث مطبوعاتنا واثمرا لعامى ٨٠/٨١

القاموس الإسلامى ( ٥ مجلدات ) :

موسوعة للتعارف بمصطلحات الفكر الإسلامى وعالم الحضارة الإسلامية  
وتاريخ الدول الإسلامية وتراجم الأعلام والشاهير مرتبة ترتيباً أبجدياً .

موسوعة التاريخ الإسلامى والحضارة الإسلامية ( ٨ أجزاء )

موسوعة النظم والحضارة الإسلامية ( ١٠ أجزاء )

مقارنة الأدبيات ( ٤ أجزاء )

قواعد اللغة العربية

تعليم اللغة العربية

كيف تكتب بحسب أو رسالة

قاموس النهضة الاقتصاى التجارى

قاموس النهضة للمصطلحات الدبلوماسية والسياسية الدولية

قادة الفكر الاقتصاى التجارى

طرق تعليم اللغة العربية

طرق تعليم التربية الإسلامية

الحسن البصرى من عمالقة الفكر والزهد والعمرة فى الإسلام

أبوزيد الأنصارى ونوادى اللغة

الشطرنج علماً وفناً

مع الإيمان فى رحاب القرآن

نمو الطفل وتنشئته بين الأسرة ودور الحضارة

دوال حضارة - إنشاؤها وتجهيزها ونظام العمل فيها

سلسلة كتب للأباء والأمهات ( ٦ كتب )

١ - حياتنا فى ضوء علم النفس

٢ - الطفل والطبيعة

٣ - صحة صغار الأطفال

٤ - دليل الوالدين فى رعاية الابناء

٥ - دليل الوالدين فى معاملة المراهقين

٦ - فنون أطفالنا



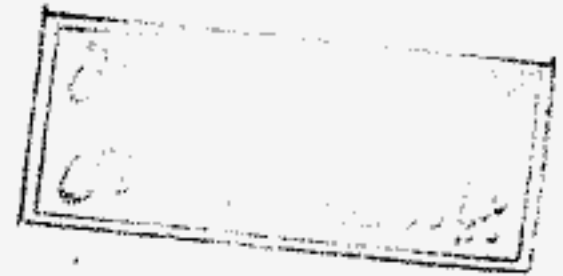
# المنادى الظاهرى للدوى

## نظريته

## ومناهجه

□ تأليف: روبرت ماجليولا

□ ترجمة: عبدالفتاح الديدى



تقديم من مركز بحوث علوم الدين

ميزة هذا البحث أنه يعرفنا بحقيقة الوضع الأدبى للنقد فى العالم كما يعرفنا بتفصيلات الموقف النقدى الظاهرى بخاصة ، ويشعرنا فوق هذا بفداحة الأمر . والسؤال الذى يخطر على بالنا هو : هل يمكن أن نخطب قارئنا على هذا النحو ، وإذا كان الوضع كما هو واضح فى البحث يتطلب معرفة فلسفية معمقة فهل نال المشتغلون بالنقد الدراسة الفلسفية اللازمة للخوض فى مثل هذه الموضوعات ؟ وقد مرت جامعتنا المصرية بتجربة من هذا القبيل عندما شرع أمين الخولى يدرس البلاغة فى الثلاثينيات متأثراً بالأفكار الفلسفية والجمالية والدلالية لبندتكروتشه وغيره من مفكرى إيطاليا عندما قام بالدراسة هنالك . وظل أمين الخولى غريباً بآرائه وأفكاره التى لم تلق الصدى المطلوب ، وظل كتابه فن القول شيئاً غير مألوف لدى الدارسين المصريين .

واليوم يتسابق العالم سباقاً معرفياً رهيباً . ويطل علينا هذا البحث الحالى بعبارات وفقرات بالألمانية والفرنسية إلى جانب لغة البحث وهى الانجليزية . وكذلك وردت فيه إحدى العبارات باللاتينية . أيضاً فإنه يشير إلى مؤلفين فرنسيين وأمريكيين وإنجليز وألمان ، ويوضح نظريات متصلة أوثق اتصال بالمذاهب المعاصرة فى النقد والأدب والفلسفة . وينتقل المؤلف روبرت ماجليولا بحرية وحركة بين أرجاء الفكر ليدعم آراءه واستنتاجاته . ويتحدث ببساطة عن أسماء أقل ما يقال عن أى اسم منها أنه صاحب عشرات الكتب التى أحدثت فى العالم حركة يعرف قدرها من يعايش هذه النظريات المعروضة على صفحات تلك الكتب . ولكى نتابعه يجب أن نستحضر كل ذكرياتنا عن الفلسفة ونظريات الجمال والنقد والأعمال الروائية والشعرية التى شغلت أجهزة العلم والمعرفة فى كل بقاع العالم . وكنت أتمنى أن أرفق النص ببعض الشروح ولكننى وجدت أنها قد تفسده . لذلك فضلت أن أشرح بعض أفكاره الخامة مقدماً كمدخل إلى المصطلحات التى استخدمها الكاتب بجرأة لم نتعودها فى مجال الأدب . ومن ناحية الأسماء التى وردت هنا يمكن الرجوع إلى كتاب الاتجاهات الحديثة للنقد الأدبى للدكتورة كوثر عبد السلام البخيرى وكتاب الواقعية للدكتور صلاح فضل وكتابه عن الأسس المعنوية للأدب ، والاتجاهات المعاصرة فى الفلسفة .





وترد لفظة علم الوجود على لسان المؤلف كما ترد ألفاظ كثيرة مثل الظاهرية والمعرفة والوعي والذاتية والموضوعية والإحالة المتبادلة والماهية والفعل القصدى والترسندنتالية والقطعية التوكيدية والمحايث والمشروع والاقتضاب الماهوى والمقولات والحدس والناسلية والمظهرية والأشياء الغارقة . والظاهرية تعنى باختصار الدراسة الوصفية لمجموعة من الظاهرات كما تتبدى في الزمان أو المكان بغض النظر عن القوانين الثابتة المجردة التي تتحكم في تلك الظاهرات . ومن حيث المنهج تهدف الظاهرية إلى الاستحواذ خلال الوقائع التجريبية على الماهيات أى الدلالات الجوهرية للشيء . ويتم إدراكها هنا عن طريق الحدس ، وهو العيان أو البصيرة التي يدرك بها الإنسان الخصائص الفردية للشيء ، والتي يصبح بواسطتها هذا الشيء بالذات دون غيره . والترسندنتال هو ما يتألف من الصور والمبادئ ذات الطابع البديهي بعد استقلالها عن مؤديات التجربة والواقع . فالترسندنتال هو ما يتجاوز التجربة ويعلو على الذهن العادى كأن العقل مفطور عليه .

والحايث هو الموجود وجودا باطنيا . والمشروع هو الجسر الذي يعبر من فوقه الموجود في حياته اليومية ليكون موجودا . فهو وسيلته لتحقيق الوجود . والمقولات هي التصورات الأساسية للعقل في التحامه بالحياة في تطورها وزمانها ومكانها وعددها وصفاتها . وفي معناها الصفة الأصلية التي يستعين بها العقل في فصل الأشياء وتمييزها . ويقال إنها القوانين الأساسية المعرفية أو الصور العقلية . والظاهرية تعتمد على الفعل القصدى للوعي . وهي لا تتحدث إلا في حدود الوعي بوصفه حصيلة المركبات المحسوسة . والفعل القصدى هو تخصيص شيء معين بانتباه الوعي . وعندما يقصد الوعي شيئا معينا يكون هذا الشيء موضوع قصد الوعي وانتباهه فتحدث إحالة قصدية متبادلة بين الوعي والشيء موضوع الوعي . والوعي هو أيضا الشعور وإن كنا نخص الشعور في اللغة العادية بخصائص إضافية . والمظهرية شيء آخر سوى الظاهرية ، لأن المظهرية نسبة إلى المظهر في حين أن الظاهرية نسبة إلى الظاهرة . والأشياء الغارقة هي الدرجات الانتقالية بين البقطة والنوم عن طريق الغوص من تخيل إلى آخر حتى تصل إلى الحلم كأول خطوة نحو السبات . والناسلية هي التفسير عن طريق الناسلات أو الجينات الوراثية . والقطعية هي الدوجماطيقية أى القطع بصحة شيء اعتقادا على الظن لا على اليقين التجريبي . والاقتضاب هو رد الشيء إلى صورته الممكنة البسيطة ممثلة في دلالاته الجوهرية . والأمل كبير في أن تفيد هذه الملاحظات هنا في هذا البحث عند قراءته ، علما بأنه مكتوب على أرفع مستوى علمي .

## التناول الظاهري للأدب نظريته ومناهجه

على المرء أن يستقر على عبارة تقريبية معقولة وموجزة عن نظرية الأدب الظاهري ومنهجه في ألفاظ تحسب حساب التيار بأكمله . ويقدر ما يبدو ذلك ممكنا في نظرنا فسيكون ذلك هدفا ثانيا لنا في دراستنا .

ويعتمد علم الوجود الخاص بالعمل الأدبي كما يفهمه الظاهريون على بعض مبادئ نظرية المعرفة الأساسية في المذهب الظاهري . وتبدو هذه المعرفة أولا بشكل مكتمل النمو في فلسفة إدموند هوسرل ( ١٨٥٩ - ١٩٣٨ ) . وقد ذهب هوسرل في كتاباته المبكرة في القرن العشرين إلى أن نظرية المعرفة المعاصرة تواجه طريقا مسدودا . وهو يبرر ذلك بقوله إنه منذ ديكارت حدث انقسام مزيف بين الفكر والعالم : ونشأ مثل هذا الانقسام عن النظر إلى الوعي كما لو كان مقفلا ( مثال ذلك عندما يكون الفكر عارفا نفسه ولا يعرف العالم الخارجى ) . وقد نظروا إلى الوعي نظرة خاطئة بوصفه « ملكة للوعي » بدلا من « فعل الوعي » (٣) ويرى

تقوم هذه الدراسة بالكشف عن مصادر النقد الأدبي الظاهري وخصائصه (١) . وهي تهدف أيضا إلى تزويد القارئ بدراسة إجمالية تثير الاهتمام عند المتخصصين في الأدب الأمريكى والأدب الإنجليزى ممن لم يألفوا هذا التناول الأوروبي (٢) . وقد أحدث النقد الظاهري في أوروبا تأثيراً أوسع مدى من النقد الأدبي الوجودي الذي استعاره الأمريكيون في نشاط ملحوظ . والتناول الظاهري هو التفسير الذي اختاره جان بيار ريشار وجان روسيه وجان استاروينسكى واميل استيجر . وقد أضاف ذلك كثيرا إلى أعمال جورج بوليه ، والمرحلة المتأخرة ممثلة في جاستون باشلار ، والمرحلة المبكرة الممثلة في رولان بارت . والتناول الذي يمكنه أن يزهو بمثل هذا التأثير على العالم الخارجى يستطيع أن يعود على الأقل ببعض الفائدة بالنسبة إلى الآداب الأنجلو أمريكية أيضا . أما بالنسبة إلى المشتغلين بالأدب المقارن وغيرهم ممن تمرسوا بالظاهرية من قبل فهذه الدراسة تختص بمهمة أخرى . وعلى أرض القارة الأوروبية ذاتها يصعب

المثالي هذه الذاتية (وأولويتها وتلقائيتها ونشاطها) عندما يؤكد كها كما لو أنها كانت تسقط الموضوعية إسقاطا حيويا أو كما لو كانت الموضوعية إسقاطات ذاتية. وتنتهي الحقيقة في هذه الحالة إلى أن تصبح قاعدة الحركة المثالية هي «استبعاد العالم كلية كمصدر للمعرفة»<sup>(٤)</sup> ويؤكد التجريبي من ناحية أخرى سلبية الوعي. والشخص العارف يراه التجريبي على أنه «صورة منعكسة» وصورة مطبوعة، تقوم الحقيقة الفيزيائية بطبعها على الذات العارفة «والتجريبى يضع مصادرة مؤداها» وأن هذه الصورة مثل المحاكاة أو الحقيقة في ذاتها المزدوجة تؤلف الشيء المناسب المباشر للمعرفة»<sup>(٥)</sup>. وعلى الرغم من أن كلا المثالي والتجريبى يتخذان أوقافا متعارضة في معضلة الذات والموضوع فهما يوافقان على أنه لا يوجد جسر بين الفكر والعالم.

ويرفض هوسرل في مراحل المبكرة كلا هاتين النظريتين المعرفيتين، لأنها تفتلان في فهم الوعي بوصفه «فعلا قصديا موحدا» (كما سيوضح فيما بعد من أجل الفهم الدقيق لما يعنيه الظاهرى بلفظة «إحالة قصدية متبادلة» إن معنى لفظة القصد الانجليزية قد اختلفت من الذاكرة تماما). والوعي عند هوسرل ليس عارفا ديكارتيا للمعرفة، ولكنه تعامل حقيقى مع العالم الخارجى. فالوعي فعل، حيث تكون الذات قاصدة. ويكون الشيء مقصودا، ويكون كلاهما متصفا بالتبادل (وحيث تكون الذات حقيقية ويكون الشيء حقيقيا أى صادرا حقا من الخارج)<sup>(٦)</sup>. وتعتقد الظاهرى عند هوسرل أنها بذلك يمكنها أن تبلغ الحقيقة خلال التعرف على الماهيات المتكشفة في الوعي. أما بعد هوسرل فنظرية المعرفة الظاهرى تمر بتغيرات ذات دلالة في أيدي هيدجر وجان بول سارتر. وإذا كان هوسرل قد وضع مسألة الوجود بين أقواس حتى يمكنه أن يعزل بطريقة أفضل جوهر الفعل القاصد، فإن هيدجر - بعد أن حول تعريف هوسرل للوعي إلى تعريف راديكالى جذرى - أعلن أنه ينبغي الإمساك بالوعي كإحالة ساكنة - بل كعمل ديناميكي وكحقيقة. كما هو شأن الوجود. وفضلا عن ذلك يضيف هيدجر من خلال تأكيدهم للنهم والحالات المزاجية - يضيف الوعي الذهني بوصفه أكثر راديكالية وجذرية من الوعي الانفعالى. ويصمم هيدجر أيضا مجال الوعي وفقا لأنساق المعنى المختلفة، مثل هم. أو الغير المعممة. ومثل عالم الأشياء الفيزيائية وعالم الأشياء الفيزيائية المرئية عندما يجرى استعمالها. وبأى ذلك كله في الوقت المناسب ليؤثر تأثيرا هاما على النقد الأدبى الظاهرى. وفي مقابل ذلك يطور جان بول سارتر الفعل القصدى كتجسيم للاختيار الأساسى للإنسان، فيرى في كل فعل قصدى فردى تضمينا لطريقة الفرد الوحيدة لمواجهة الحياة. ويطلق على هذا الاختيار الفريد اسم المشروع الأساسى للشخص. ويرى سارتر في نظريته عن الشعر أن اللفظة الشعرية شأنها شأن الشيء اللغوى الذى يحتمل على الانفعال. وبذلك يصبح الانفعال شيئا في الشعر.

ولا ينبغي الخلط بين هذه الإضافات التى أتى بها هيدجر وسارتر في نظرية المعرفة الظاهرى وبين تأملاتها الميتافيزيقية. فقد اعتقد هوسرل أن الميتافيزيقا في عصره وفي عشرات السنين التالية محكوم عليها بالإخفاق. وذهب إلى أنه على الفلسفة أولا أن تصبح «علما ترانسندنتاليا أساسيا» ، باحتصار عليها أن تتحكم في منهجيتها الخاصة. وبدلا من أن تكتشف

الميتافيزيقا المعنى في التجربة كما ينبغي لها أن تفعل، فرضت بدون وجه حق المعنى على التجربة. وأراد الظاهريون منذ هوسرل (وبخاصة أولئك الذين يكتثرون الاستعارة من أقواله في المرحلة المبكرة، أو المرحلة الأكثر جنوحا نحو الوصف) أن يروا مهمتهم على أنها مهمة وصفية (الهدف الظاهرى) أكثر مما هي مهمة الغرض الموصل (في أعينهم، وهو التيار الميتافيزيقى الخاص بالاستدلال على الفاعل من أسلوب العمل). وعندما تناول هيدجر وسارتر بالتفصيل الأفكار الخاصة بعلم الوجود وعلم الأخلاق التى أطلق عليها اسم الوجودية أصبحت بذلك منغمسين إلى مدى بعيد في الميتافيزيقا ولم يعودا ظاهريين. أما الناقد الأدبى الظاهرى فإنه - بانحازه من أفكار هوسرل نقطة انطلاق - ظل شديد الصلابة على وجه الخصوص فيما يتعلق بحجاده الميتافيزيقى. فهو يحاول أن يبقى محايدا ميتافيزيقيا، وأن يرتبط بالتجربة وحدها، وأن يوضح ما يوجد بالعمل الأدبى ذاته. ولذلك تتميز طريقته في التناول عن النقد الأدبى الميتافيزيقى الذى يفسر الأدب في ضوء الحدس أو الأيديولوجية الخاصة بالناقد. وهو يصنف النقد الأدبى الوجودى الذى يصدر عن الوجودية عند هيدجر وعند سارتر بوصفه نقدا معتمدا على مبادئ قبلية، وبوصفه ميتافيزيقيا، وبالتالي غير ظاهرى<sup>(٧)</sup>. وينذرنا جان بيير ريشار بقوله «يظل أكبر الخطر هنا في ثقل الروح الذى يتجلى في فرض بناء قطعى توكيدى بالقوة على العمل» (العالم الخيالى عند مالارميه ص ٣٧ - باريس - طبعة سوى - ١٩٦١).

والفيلسوف الثالث الكبير الذى يدخل إضافات على المعرفة الظاهرى هو موريس ميرلو - بونتي. وهو لا يميل تأكيد تضمن الذات والموضوع تبادليا فقط، ولكنه يحمل نظرية هوسرل الأصلية عن الإحالة المتبادلة خطوة خطيرة إلى أمام، عندما ذهب إلى أن الذات والموضوع لا يقبلان الانفصال تحليليا. وكان أمله أن يتجاوز بواسطة مثل هذه الصياغة المعرفية الواحدة نقطة الخلاف حول الذات والموضوع مرة واحدة إلى الأبد. فكل وعى في نظر ميرلو - بونتي هو علاقة موحدة من الذات والموضوع. وقد ذكر أنه يستقن الفكرة من المخطوطات غير المنشورة الخاصة بهوسرل، فتوسع أيضا في تعريف الإحالة المتبادلة لكى يجعله يتضمن كل العالم التجريبى للفرد أو عالم المعاش. وفي مجال اللغويات بالذات، يؤثر ميرلو - بونتي على النقد الأدبى الظاهرى أكبر تأثير. وقد استخدم ميرلو - بونتي نظرية الإحالة لكى يتجاوز معضلة المثالية - الإمبريقية (التجريبية) وهى نفس الطريقة التى استخدمها كذلك في معالجته للغة<sup>(٨)</sup>. ميرلو - بونتي يرى اللغة كما لو كانت فعلا قصديا. رافضا بذلك من ناحية النظرية البنيوية الأمريكية (عند بوليفر)، التى ترى اللغة ذات كيان ذاتى ومستقلة عن المتحدث (فيكون معناها مولدا توليدا ذاتيا)، ورافضا من ناحية أخرى النظريتين (١) السلوكية. (٢) والمثالية اللتين تريان في اللغة مجرد علامة لأنشطة المتحدث الذهنية (ترى السلوكية في اللغة إشارة للدفعات العصبية لدى المتحدث، وترى فيها المثالية إشارة لفكر المتحدث، وفي كلتا الحالتين لا يكون للإشارة «معنى» ولكنها «تشير إلى» المعنى في عمليات المتحدث الذهنية).

واللغة كفعل قصدي هي عند ميرلو - بونتي فعل إيمائي . فهي ليست علامة لأحد المعاني ولكنها تجسيد وحلول للمعنى . ويكون التجسيد أكثر كثافة وأكثر غنى في اللغة الشعرية ؛ لأن العناصر التصويرية وغير التصويرية فيها ( المعنى الانفعالي ) تلعب أدواراً تعمل على تقريب أهميتها في الحياة الشاملة للكائن الإنساني ( لأن اللغة التي تعبر بطريقة عينية بدلاً من التصويرية فقط يحتفظ لها ميرلو - بونتي باسم الكلام ) .

فنظرية الكلام بهذا تقحم التوازن بين اللغة عند فهمها كعلامة واللغة منظورا إليها ككيان قائم بذاته . وهي تجيب على الموقف الأول بقولها إن الألفاظ تجسيدات إيمائية للمعنى . وبذلك لا يستطيع الإنسان أن يهجر البناء اللغوي ويعثر على المعنى في مكان آخر . وتجيب على الموقف الثاني بقولها إنه لما كان البناء اللغوي على وجه التحديد إيمائياً بوصفه تجسيدا للمعنى ، ولما كان فعلاً ، فمن اللازم تفسير البناء اللغوي بوصفه تعبير المتحدث . ولما كانت اللغة فعلاً موحداً يربط الذات والموضوع ( الموضوع هنا يمكن أن يكون إما ما يدور حوله الحديث أو يكون القارئ/المستمع ) فلا يمكن أن تنزل اللغة عن أصولها في تعسف . وباختصار يركز ميرلو - بونتي انتباهه على المعنى الخباث أو الباطن في البناء اللغوي ، ولكنه يفسر هذا المعنى الخباث أو الباطن في ضوء طبيعته الحقيقية من حيث هو تعبير وتبعاً لما يذهب إليه ميرلو - بونتي تتحد مختلف حالات الوعي لدى الشخص الإنساني في مشروع أساسي ( المشروع لفظة يستعملها سارتر أيضاً ) والكلام على أحسن أحواله يمكن أن يتضمن ذلك الأسلوب المعاشي المفرد ، وأن يخلق التكامل بين مختلف مستويات المعنى ( طبقات الدلالة ) تبعاً لذلك وأن يظهر في أسلوبها الخاص الشامل الوحدة التجريبية للمتحدث .

وقد قام النقد الأدبي الظاهري بمعاونة كل المصادر المتقدمة بتنمية علوم وجود جديدة تتعلق بالعمل الأدبي . ومن أبرز هذه الأعمال كتاب رومان إنجاردين عن العمل الفني الأدبي ( ١٩٣١ ) وكتاب ميكل دوفروين عن ظاهرية التجربة الجمالية ( ١٩٥٣ ) . والظاهريون الذين يعملون في حقل النظرية الأدبية مختلفون فيما بينهم بقدر الخلاف القائم بين جون كروزرانسوم وكليث بروكس في النقد الأمريكي الحديث . ولكن كما يحتفظ كل من رانسوم وبروكس بعدد من المبادئ الوطيدة المشتركة ، وبالتالي يكون في إمكانهما أن يمثلتا جبهة مشتركة ضد النزعة الأرسطية الجديدة المثبتة عند ر . س . كرين ، فكذلك من الممكن أن يقال إن أصحاب النظريات الظاهرية المختلفين متفقون حول الأساسيات مع بعض التحفظات الهامة . ولذلك يمكننا الآن أن نشرع في وصف البرنامج الذي يمثل معظم النظريات الظاهرية الأدبية ، وفي تقديم عرض للبرنامج المتعلق بعلم الوجود في العمل الأدبي في رأيهم .

ويقبل الظاهريون العاملون في حقل النظرية الأدبية وصف الوعي الإنساني الذي صادفناه من قبل في عرضنا لنظرية المعرفة الظاهرية . والوعي الإنساني بالنسبة إلى الناقد الظاهري يمثل علاقة مكثفة بين النفس والعالم ، أو يمثل عالم المعاش أو شبكة من التجارب الشخصية . ويصبح مؤلف العمل الأدبي بذلك شخصاً يتبنى خياله العناصر الخاصة بعالم معاشه ، ويحوّلها ويخلق منها بناءً روئياً أو عالماً روئياً . وينمى

الكاتب المبدع عالمه الروائي ويجسده في اللغة ومن خلالها . ولذلك فعند رومان إنجاردين في جمالياته يصبح العمل الأدبي بناءً مؤلفاً من أربعة أطوار ( أطوار متغايرة وغير قابلة للإنقاص ولكنها متحدة جمالياً في انسجام متعدد النغمات ) يتألف مستواها الأول من الأصوات والعبارات ومسلسلات الجمل . وينشأ فضاء الأشياء في الظروف الخاصة ( الأحداث والتطورات إلخ . ) من هذا المستوى ، في حين تؤلف تلك الأشياء معاً عالم الأشخاص والأشياء والأحداث التي تنتمي إلى عمل خاص كما لو كان عالمها<sup>(١)</sup> .

وعلى ذلك فالعمل الأدبي عالم روائي مجسم في اللغة ومن خلالها . وتحملنا المرحلة التالية للوصف الظاهري على أي حال خطوة حاسمة أبعد من ذلك ، وتقرر على وجه التحديد أنه لما كانت اللغة إيمائية ومعبرة فإن العمل الأدبي - يحمل في طياته الأثر المطبوع الفريد الخاص بوعي المؤلف شخصياً . ويعد الظاهري الأثر المطبوع الفريد للمؤلف محايثاً أو باطنياً في العمل الأدبي ، وأنه يكون هنالك في تناول اليد من الناحية النقدية . والنقاد الظاهريون يوافقون باستثناء القليلين على أن النقد على طريقة كتابة السير والتراجم أو أي نسق نقدي يعالج « النفس » الخاصة بالمؤلف في شكلها غير المجسد كجزء من العمل ( بالرغم من أن الكشف توجه نحو دراسة العمل ) هو عمل غير صحيح . ولما كان النقاد الظاهريون يشتغلون فقط في حدود البناء الأدبي ( كما سوف نرى ) فإنهم يعدون تناولهم من الداخل أو من الباطن مقياساً للمنهج الظاهري منذ أيام هوسرل<sup>(٢)</sup> . وعندما يشير الناقد الظاهري إلى أنماط من الإحالة المتبادلة في العمل الأدبي فإن الإحالة المتبادلة تعني المواجهة الشاملة ولا تعني مجرد عملية التصور . وهذه الأنماط من الإحالة المتبادلة يمكن بلوغها خلال التحليل الداخلي فقط وليس خلال بحث السيرة . وعلى ذلك فالتحذير الأمريكي « النقدي الجديد » ضد « المغالطة القصصية » لا محل له .

ويحترس رومان إنجاردين دائماً من الشغف بالسيرة الشخصية للمؤلف ، ويعترف بحضور ذاتية المؤلف على النحو التالي : ففي كتابه عن العمل الفني الأدبي يرى إنجاردين وجهات النظر والمنظورات التي تظهر فيها الأشياء المقدمة على أنها الظهور الرابع من أطوار البناء الأدبي . ولما كان من غير الممكن تحديد أشياء العمل الأدبي بوصفها متضايقاته الموجودة الحقيقية فإن منظوراته التي يقدم العمل الأدبي أشياءه فيها يتم اختيارها قصداً من جانب الفنان . ومنظورات المكان والزمان أهمية خاصة ؛ لأن المؤلف يختار من خلالها أشياءه وأحداثه الروائية التي يقدمها . ويتج من خلال ما يتقنه أسلوب الشخص والأحداث والأجواء<sup>(٣)</sup> . ويؤكد أيضاً ميكل دوفرين في كتابه « اللغة والفلسفة » حضور ذاتية المؤلف . ويتساءل : « فعن أي شيء يتكلم ( الشاعر ) إذن ؟ .. يتكلم عن العالم . ونحن نتعلم كيف نعرفه في كلمات عن العالم الذي يتحدث عنه ، والذي يمثل نمطاً واحداً ممكناً من بين الأنماط الأخرى<sup>(٤)</sup> . وحتى التقبل العام للعمل الأدبي بوصفه تجسيدا للعلاقات الأساسية بين النفس والعالم ، يسمح بتأكيدات متنوعة . ويستطرد النقاد الظاهريون في انتقائاتهم الخاصة بكل منهم فيما بين التأكيدات . ولهذا يبرز ميكل دوفرين أهمية قطب « العالم » ( ما يسميه هوسرل النويم ) . فالدور الأول للعمل الأدبي في نظردوفرين يتمثل في



الكشف عن وجود العالم أو الطبيعة الحقيقية . ويشير رومان النجاردين إلى الإحالة المتبادلة كذات فاعلة في العلاقة بين العمل الأدبي والقارئ . ويرى النجاردين الأشياء في العمل الأدبي كمعطيات بشكل « جزئى فقط في المنظورات » . والقارئ هو الذى يعبر العينية إلى تلك التوضيحات خلال أفعال الوعى الفردية الخاصة به (١٣) .

وتتحدث المجموعة السائدة من بين النقاد الظاهريين بصراحة عن الأنماط المجربة الخاصة بالمؤلف بوصفها حاضرة بالفعل وذات فاعلية في العمل الأدبي . وتركز هذه المجموعة خلال تحليل النمط المخصص للتجربة الكامن في العمل على الدور الفريد الخاص « بنفس » المؤلف أثناء اندماجها واشتباكها بالعالم . ولما كانت الذاتية هي التي تشتمل على الجانب الإنساني فإن هؤلاء النقاد يشعرون بأنه في إمكانهم أن يعطوا الدراسة المتكافئة عن طريق الاعتماد فقط على التناولات المصممة تصميا خاصا من أجل تحليل الوعى . ولهذا فالمذهب الخاص بعلم النفس الظاهري يوفر لهم رؤى منهجية كثيرة . وتتميز هذه المجموعة الظاهرية بعلامتين مميزتين : الأولى الاعتراف بحضور المؤلف في عمله خلال النمط المخصص للتجربة ، والثانية استخدام الاستعارات المنهجية من علم النفس الظاهري . وسوف نطلق على هذه المجموعة المسيطرة لقب جناح جان بيير ريشارد للنقد الظاهري . ونحن نضع عليها هذه البطاقة لتمييز نوع من النقد الظاهري . فمعظم الممارسين لهذا النقد وصلوا إلى مكانتهم النقدية بشكل استقلالى وقبل ريشارد نفسه بوقت طويل . ومن هذه الناحية أخذوا على عاتقهم مهمة الوصف الظاهري للنمط المخصص للتجربة ، واعتمدوا على المصادر المنهجية لعلم النفس الظاهري . وفي ذلك يمكن أن نضم النقاد الآتية أسماءهم فضلا عن غيرهم إلى هذه المجموعة المسيطرة : ميرلو - بونتي (في كل من نظريته ونقده الأدبي العملي) وجان بول ريشارد وجورج بوليه (١٤) وجان استاروينسكى وجان روسيه واميل استيجر (١٥) والمرحلة المتأخرة عند جاستون باشلار والمرحلة المبكرة عند رولان بارت . وفي الولايات المتحدة الأمريكية هيليس ميلر وبول بروتكورب . أما الظاهريون من أمثال رومان النجاردين وميكل دوفرين من ناحية أخرى فهم على التحديد بسبب السمتين الدامغتين اللتين ذكرناهما يرفضون تناول الذى يتبعه ريشارد بحجة أنه « يمنح نحو علم النفس » (١٦) (وفي الولايات المتحدة الأمريكية يفعل ربنيه ويلك نفس الشئ من حيث الرفض لتأثره بعض الشئ برومان النجاردين) (١٨) وهاهنا تختص هذه المقالة بتفسير تناول الظاهري وفقا للنموذج الخاص بمجموعة ريشارد (لأنهم مسئولون عن النقد الظاهري العملي القائم حاليا) .

وبالنسبة إلى ريشارد وزملائه تحتل الأنماط التجريبية مكانة رئيسية هامة بسبب وظيفتها الحاسمة . فهي تؤلف جهازا من العوامل التي تظل جوهرية في الإنتاج النهائي للخيال ، وهو العمل الأدبي ، على نحو ما هي عليه في عالم المعاش الخاص بالمؤلف . والأنماط التجريبية الكامنة فريدة لدى المؤلف ، وتعتبر الأسس الدعامية الخاصة بكل مشروعاته ، بما في ذلك مشروعاته الخيالية . فهي تزود العمل بالوحدة الخاصة بأسلوب الحياة الشخصى . وتدلل مجموعة ريشارد على ذلك بأن الأنماط التجريبية تقم الوسائل التي تجعل شيئا من وعى المؤلف وشعوره حاضرا في عمله .

والأنماط متضمنة في العمل الأدبي نفسه ، ويمكن اكتشافها عن طريق التفحص الظاهري (١٩) . والأنماط التجريبية هي العلاقات الأساسية بين النفس والعالم ، التي تبرز أى وقائعية خاصة ، حقيقية أو خيالية في تلك العلاقة (٢٠) . (وكما سوف نرى ليست كل علاقة تأخذ صورة النفس - العالم ، مما ينتمى إلى النمط النوعى موضع التساؤل ، بحاجة إلى وقائعية ذلك النموذج) . وعلى الرغم من أن الأنماط التجريبية يمكن - على أساس استمراريتها - اعتبارها « ثابتة » فالظاهريون يعترفون حقا بإمكانية حدوث تغير في تلك الأنماط . ويمكن أن تتغير أنماط هذه العلاقة النفس - العالم ، ولكن التغير الذى ينال شيئا أساسيا إلى هذا الحد يعادل أو يكون هو نفسه تغيرا أساسيا في العمق بالنسبة إلى وعى الفرد . ومثل هذا التغير يعتبر - سواء كان نحو الأفضل أو نحو الأسوأ - نقطة تحول في حياته .

وتلعب الأنماط التجريبية دورا حيويا هاما آخر في الوعى الإنسانى وبالتالي في العمل الأدبي . فهي تمثل السبب الحقيقى في الوحدة داخل الشخص الإنسانى ، وداخل تأسيساته الروائية الخيالية ، وداخل التجسيديات اللغوية الخاصة بهذه التأسيسات ، أى بداخل البناء الأدبي (٢١) . والوحدة المعنية هنا هي وحدة عضوية ، وهي الوحدة أو الكل المائل في العلاقات بين الأجزاء بعضها وبعض . ولا حاجة بهذه العلاقات إلى أن تكون علاقة هوية أو تماثل ، إذ من الممكن أن تكون أيضا علاقة تقابل . وأكثر من ذلك - وهو ما له دلالة كبرى في النقد الأدبي - تمثل هذه العلاقات العامل الذى يوحد بين كل الأعمال الأدبية الخاصة بمؤلف واحد توحيدا كليا مادامت الأنماط التجريبية الكامنة حاضرة حضورا كليا ومترابطة فيما بينها جدليا بطرق متحدة . ولما كانت الأنماط التجريبية الكامنة منبعا للحياة أو الوجود الخاص بالعمل الأدبي (أو الأعمال الكاملة) فإنه من صميم مهمة الناقد أن يقوم بعرضها وتقرعها جماليا (على الرغم - من أنها - بالتأكيد ليست مهمته الوحيدة) .

والآن وقد قلنا بوصف ما هو العمل الأدبي بشئ من التفصيل يمكننا أن نتقل إلى أعقد قضية ، وهي كيف كان العمل الأدبي ما هو عليه ؟

لقد لاحظنا من قبل أن النقاد الظاهريين من نوع ريشارد يبحثون بطريق مباشر أو غير مباشر في علم النفس الظاهري عن بعض الرؤى المنهجية . وتبدو استعارات هؤلاء النقاد ساذجة بما فيه الكفاية ، وغير قابلة لأن تحدث تقويضا في تكامل النقد الأدبي الخالص فهم يقتبسون من علم النفس الظاهري مخططا إجماليا للمقولات التي تغطي أو تحسب حساب كل مظاهر الوعى الممكنة . ويمثل المخطط الإجمالى نوعين أساسيين من المقولات : ما يسمى (١) بأحوال الوعى . (٢) ومضامين الوعى . ولا ينظر النقاد الظاهريون إلى هذه المقولات بوصفها حقيقية . ويتم استخدام المقولات فقط من أجل ضمان فحص الأنماط التجريبية كما هي مصاغة لفظيا في العمل الأدبي فحسا نسقيا واسع الإدراك . ومن المسلم به أن المقولات مصطنعة ، فهي مجرد وسائل ملائمة لتخطيط الخيال وباختصار ليست هذه هي الصور الترنسندنتالية الخاصة بالفيلسوف المثالى . وهي ليست أيضا تضايقات قبلية ، تؤخذ من الناحية الموضوعية

بوصفها حقيقية فيما يتعلق بأنواع معينة من المضمون والقيم المتجاوبة (ومن ثم تختلف أيضا عن الأنساق والطرز البدائية الفرويدية) (٢٢) فال مؤلف وحده يمكنه أن يعطينا القيم الفريدة والتضاديات الخاصة بوعيه . وأخيرا ليس من شأن أحوال الوعي أن تقوم بتعيين الذاتي ، أو من شأن مضامين الوعي أن تقوم بتعيين الموضوعي . وغنى عن البيان أن مثل هذه الصياغة التعبيرية ستبطل كل مبرر لقيام الظاهرية ؛ بل يصبح دور الأحوال هو تعيين دوال (أو وظائف) الوعي العينية المتغيرة . ويعني الوعي هنا «الإحالة المتبادلة» ، أي التضمن المتبادل لكل من النفس والعالم الخارجي . ومحتويات الوعي هي دقائق النفس والعالم منطقية في العلاقة «الوعي - الإحالة المتبادلة» ومن ثم فإن المحتويات هي أيضا تضمن متبادل بين الذاتية والموضوعية .

وتختلف تحديدات أحوال الوعي ومحتوياته من ناقد إلى آخر وأكثر التصنيفات تمثيلا هو التالي : الأحوال - المعرفة والإرادة والانفعال والإدراك والزمن (مشملا على الذاكرة) والمكان والخيال ، والمحتويات - العالم (غير الوحدات الإنسانية) والمجريات (الأحداث) والغير (الناس الآخرون) والنفس (النفس بوصفها مضمون الفعل القصدي الخاص بالشخص) . وبما أن الناقد الأدبي يدرس الأعمال الأدبية ومنتجات التحولات في خيال المؤلف التي تخص عالم معاشه فسيكون الحال الخيالي مفهوما على أنه الحال المنظم ، أي الحال الذي يوحد بين الأنشطة الجهوية المتغيرة في رعي فردى مترابط . ولهذا فالناقد الظاهري يعتقد أنه عندما يكون بصدد دراسة التمثيلات العينية الخاصة بالأحوال الستة الأخرى يكون حقيقة بصدد دراسة خيال المؤلف والعكس . ولعل بعض العوامل الدافعة - أو الكثير منها - نحو استخدام الناقد الأدبي الظاهري للأحوال والمحتويات يمكن تتبعه عند علماء النفس الظاهريين المعاصرين في بذورها الفكرية التي صادفناها من قبل عند كل من هيدجر وسارتر . ولذلك فتأكيد هيدجر للحالات المزاجية يساعد تحليل الإلهام للأحوال غير العقلية . وفيما يتعلق بالعقل القائم وراء «المحتوى - المقولات» عند الناقد الأدبي نجد أن تقسيم هيدجر لمحتويات الوعي إلى أنساق مختلفة من المعاني (الحضور ، في متناول اليد إلخ ..) يمكن أن يرى بوصفه رائدا سابقا .

والسؤال التالي الذي يرد هنا هو كيف تتجسد الأنماط التجريبية الخاصة بالمؤلف داخل العمل الأدبي . ويساعدنا التفكير في هذه المشكلة بلغة أحوال الوعي على وضع السؤال في إطار ، فمن الواضح تماما أن الأنماط التجريبية التي تنطوي على الحال المعرفي (وتعني هنا الذهن العقلائي أو ملكة التعقل عن طريق التصورات) تجد تعبيرها في الأرضية التصويرية الخاصة باللغة . والسؤال الصعب هو كيف تتجسد الأحوال غير التصويرية . ويمكن أن توجد الإجابة في نظرية الرمز فقط . وتأتي المؤثرات المتلاقية عند الوصف الظاهري المتدفق للرمز من كل الاتجاهات . ويستعيد المرء في الحال «الانفعال» عند سارتر ، الذي يصير اللغة - «الشيء» الشعري . وتشمل المؤثرات الأخرى ليو اسبيتزر ، وشارل دي بر ، ومارسيل ريمون ، وألبير ييجان (٢٣) وجاستون باشلار وجان قال ، ويتقدمهم زمينا سيجموند فرويد وهنري برجسون . وقد نال الوصف الظاهري للرمز صياغة تعبيرية محددة على يدى موريس ميرلو -

بونتي الذي عرضنا عمله من قبل باختصار . وعند ميرلو - بونتي الكلام إسقاط عيني للشخص بأكمله . وتؤلف الأساليب النطقية والسمعية للكلام طرقا هامة بحيث تعبر العناصر غير العقلية للشخصية عن نفسها . ويتضمن التعبير العيني التشويه الخلاق للمعاني المتوافرة ، أو بعبارة أخرى للغة المجازية أو أى لغة رمزية أخرى . وبهذا يبدو الكلام في أغنى صوره في اللغة الشعرية . ولكل ما سبق استنتاجان هامين للنقد الظاهري .

الأول : أن التجربة المتجسدة في اللغة الشعرية تمثل بشكل ما كل أحوال الوعي . فإذا كانت التجربة المتجسدة سمعية بشكل مبدئي مثلا تكون المشاركات الأخرى الانفعالية والإرادية والمعرفة والأحوال الأخرى في هذه التجربة السمعية مبدئيا متمثلة أيضا .



والثاني : أن التعبيرات الخاصة بالأحوال غير التصورية تتلخى تجسيدها الأساسي في التطابق الصوتي والإيقاع والقيم الصوتية الأخرى .. في اللغة الرمزية وكل الملامح الأسلوبية .. وكذلك في كل ضروب الأدلالات .

ويمكننا الآن أن ننفذ إلى مناقشة المنهجية التي يتميز بها النقد الأدبي الظاهري ؛ إذ على الرغم من أن كل ناقد ظاهري يطور نقدا عمليا فريدا خاصا به إلى أقصى درجة ، فإنه يتخذ مناهج وإجراءات أساسية معينة ، يشترك فيها مع النقاد الآخرين من مدرسته . وهنا ينبغي توضيح مسألة أولية وذات أهمية ، هي أن نسيج التأثيرات التي تسقط على المنهجية الظاهرية وتنبعث منها بالغة السمك إلى درجة أن أي محاولة للبرهنة على التأثير عن طريق الحقيقة التاريخية ستطلب التفاتا استثنائيا إلى دراسة في حجم كتاب . والسبيل الأضمن والأكثر شرعية في مقال ، هو تلخيص ما يبدو ذا استخدامات مثالية . وسأقوم بعرض منهج إدموند هوسرل الظاهري وما يتوازي معه في المنهج الظاهري للنقد الأدبي المذكور .

ويتضمن منهج هوسرل الظاهري في شكله الأكبر اقتضاين . ولا يشبه واحد من هذين الاقتضاين مذهب الاقتضاب على نحو ما يفهم العالم الانجليزي الأمريكي هذه اللفظة . والاقتضاب الأول أو الاقتضاب الظاهري ( ويسمى أيضا الاقتضاب الترنسندنتالي ) هو عملية تقنية بقصد بها ضمان عدم تعرض دراسة الظاهرة للخطر بواسطة اعتبارات خارجية أو مقتضيات غير قابلة للتحقيق<sup>(٢٤)</sup> . والاقتضاب الظاهري هو استبعاد مدروس للبحث في وجود أو عدم وجود الظاهرة المقدمة للدراسة ؛ فهذا الاقتضاب يحرم الدارس إذن من أجل بحث البناء الجوهرى للظاهرة الفردية . والاقتضاب الثاني هو ما يسمى بالاقتضاب الماهوى . والاقتضاب الماهوى هو الاستبعاد المدروس لأى اعتبار يكون خاصا بظاهرة واحدة فقط بين عدة ظواهر . وتقترح أقوى التزعات اللاتاريخية بين نقاد الأدب الظاهريين تطبيقا (ولعله تطبيق غير موفق في هذا) للاقتضاب الظاهري عند هوسرل . ويمكن أن ننظر إلى اقتضاب هوسرل الظاهري على أنه مماثل للجهود نقاد الأدب لتصفية التحيز نحو حدسه الشخصى عندما يقوم أحدهم بتفسير الأدب .

وعندما يهين الظاهري نفسه للانتباه للعمل الأدبي انتباهها مشددا فإنه يتقدم نحو مهمته النقدية الأولى التي يتقاسمها بالاشتراك مع معظم الفقهاء الأدبيين . وهو يسأل ما إذا كان العالم (الشخص ، الموضوع ، العقدة إلخ ..) المقدم في العمل الأدبي قد صار حاضرا أو امتلأ بالحياة بفعل اللغة حتى يمكنه أن يعيش في خيال القارئ . فإذا كان العالم قد أعد على هذا النحو وصار حاضرا بفضل اللغة كانت اللغة ناجحة جاليا . ويمكن أن يحدد الناقد ما إذا كان الأشخاص والأشياء والأحداث قد امتلأت بالحياة فقط أم لا من خلال التفاته الخاص إلى ما تكون عليه الحياة أو ما يمكن أن تكون عليه (خياليا أو بشكل آخر)<sup>(٢٥)</sup> . وباختصار يختبر الناقد بقدر ما يستطيع السلامة التجريبية للغة كرمز للحقيقة . وهذا النقد - وهو أبعد ما يكون عن ضيق الأفق في تناول يتذوق أو هام كافكا بنفس القدر الذى يتذوق به الدقة الحرفية عند فلوير . فالأوهام الكفكاوية تخلق من جديد كيف يمكن عن طريق الرمز تجربة الحقيقة في موقف الأزمة .

ويأخذ انظاهرى بعد ذلك على عاتقه مهمته النقدية الثانية . فالآن وقد فحص الظاهري العمل الأدبي بوصفه رمزا للحقيقة . يشرع في فحص العمل الأدبي بوصفه رمزا للأنماط التجريبية في وعى المؤلف . وبعد التمييز بين الأدب بوصفه رمزا للحقيقة والأدب بوصفه رمزا للأنماط التجريبية تمييزا تحليليا بالمعنى التقنى<sup>(٢٦)</sup> . وهذان النوعان من الرمزية قائمان . وقد ميزهما العقل لصالح التحليل العمل كوحدة في العمل الأدبي نفسه . ولما كانت هناك تحديدات فيما يتعلق بمقدار إمكانية أن يقوم العقل بفحصها في آن واحد . فقد كان من الضروري معالجة العناصر التي توجد كحقيقة موحدة كلا على حدة في الغالب وبشكل متوال زمنيا . ويقوم النقد الظاهري غالبا بعمل تفرقة بين هذين الدورين الرمزيين على ذلك النحو تماما (من الواضح أن شكل العناصر الأدبية المعطاة قد يقوم في آن واحد بعمل كلا الرمزين . رمز الحقيقة ورمز النمط التجري ) . وإذا نحن أخذنا مقال جان روسيه عن فلوير (عن الشكل والدلالة - باريس - كورني ١٩٦٢) مثلا وجدنا في صفحة ١٢٠ وصفا للتغيرات النغمية الحكائية في الفصل الثالث من الجزء الثاني من رواية مدام بوفارى . ويشرح روسيه كيف يرشد فلوير القارئ من نقطة لأخرى ومن ظرف في العقدة إلى الظرف التالى بنعومة وثقة ملحوظة . ويخصص روسيه أولا هذه الانزلاقات الأسلوبية في ألفاظ المعقدة والشخص . أى في ألفاظ عن العالم أو الحقيقة كما هي منطوقة في الرواية . وبعدئذ في الصفحتين ١٢١ . ١٢٢ يناقش روسيه تلك «الانزلاقات» بمنطق وعى فلوير وألفاظه كما لو كان ذلك الوعى قد تم حلولة بنفس العمل الأدبي .

ومثل آخر نجده مستقرا في نقد جان بيير ريشار عن استندال (انظر الفصل الخاص «بالمعرفة والعاطفة عند استندال» في كتاب ريشار عن الأدب والإحساس) . وفي رأس صفحة ٧٨ نجربنا ريشار أن الماء كرمز النمط التجري في خيال استندال الأدبي يمثل «ميول الانطواء والتهويم» . ثم تفحص بعد ذلك المياه المجازية بوصفها رمزية للحقيقة والعالم على نحو ما تبدو في العقدة والشخص في الروايات الفردية . ويتم تفسير المياه المجازية في روايتي «قسيمة مدينة بارم» «والأحمر والأسود» خلال دورها في وصف الشخص وفي العقدة . ويجرى تفويها كجزء من تعليق الرواية على طبيعة الحقيقة . وفي هذا السياق لا تجرى مناقشة للعلاقة بين الماء وبين النمط التجري للمؤلف . فالماء مرتبط بالشخص والطباع الخاصة بكل من فابريس وجوليان ، ومن خلالها تصبح الشخص والطباع جزءا من تمثيل الرواية للطبيعة الإنسانية (التي هي جزء من الحقيقة الممثلة . ولا يرى الماء في هذه النقطة كتعليق على وعى استندال المتجسد على نحو ما هو عليه) .

وتكمن الإثارة في المتقابلات بين فحص الظاهري للأدب بوصفه نتاجا رمزيا للنمط التجري وبين منهج هوسرل . ولذلك يكفي ذكر هذه المتوازيات ببعض الدقة ليكتفى لنا شرح موجز لمنهج هوسرل الظاهري . والاقتضاب الظاهري الذى ذكرناه منذ قليل إما أن يصحبه أو يتبعه في منهج هوسرل الحدس الظاهري . وليس الحدس الظاهري إلهاما أو تبصرا صوفيا كما تدل على ذلك اللفظة . ولكنه إمعان دقيق متنبه للنظر أو

لملاحظة أمام الظاهرة الفردية بحيث « يرى » الشخص أو يحدد ببالغ دقة بناءها الجوهرى . ويتبع الحدس الظاهرى أو يصاحبه الدراسة الرمزية الظاهرية التى هى بمثابة الوصف الشامل المستغرق للظاهرة مع استخدام نتائج الحدس الظاهرى كقاعدة للتصنيف . ويقوم الوصف عند بعض الظاهريين مقام مانح التحقق . والتحقق وحده حقا من أجل انضباط الحدس وصحته . ولما كانت الظواهر تتألف بالتدريج داخل الوعى ويتبع تأليفها ذلك قوانين النمو فإن هوسرل يتحدث عن مراحل تبلور هذه الظواهر .

وتكشف الموازنة بين هذه الإجراءات وإجراءات النقد الأدبى الظاهرى عن ماهية الممارسات المثالية العديدة . فعند ما يدرس الناقد الظاهرى عملا أدبيا معينا من أجل الأنماط التجريبية يتوقع أن تكون هذه الأنماط متداخلة فيما بينها فى شبكة عمل عضوية مشتلة عن وحدة العمل . وشبكة العمل العضوية هذه للأنماط التجريبية (مادما لا نجد هناك لفظة يتفق عليها كل الظاهريين بشأن شبكة العمل هذه) سنطلق عليها فى هذه المقالة « مجموعة الأنماط التجريبية الخاصة بالعمل » . ويتحدث الناقد الظاهرى عن التعمق الدقيق أو الحدس الموجه نحو العمل الأدبى ، ويكون غرضه من ذلك الحصول على الأقل على إمساك تجريبي مؤقت بمجموعة الأنماط التجريبية للعمل . والمهم هنا هو أنه ينظر إلى مجموعة الأنماط التجريبية للعمل بوصفها بناءه الأساسى . وتوازى فكرة التحديد الحاد بمنتهى الدقة ، وبخاصة التركيز على البناء الأساسى ، الحدس الظاهرى للبناء الأساسى عند هوسرل إلى درجة ملحوظة . ويتبع الناقد الظاهرى حدسه للبناء الأساسى بطريقة فى الممارسة مماثلة للدراسة الرمزية الظاهرية عند هوسرل . ويتم وصف العناصر الكبرى للعمل الأدبى الفردى كما يتم استخدام البناء الأساسى كقاعدة للتصنيف الوصفى . ويتحدث جان بيار ريشار عن ألفاظ التبلور التى تنسق السيلويئات . أى الصور الظلية أو الصور الجانبية الخاصة بالتصيدة . وألفاظ التبلور هى حزم متعددة الطبقات من المعانى التى تختصر الدوافع المسيطرة على التصيدة وتبلورها فى لفظة واحدة .

ويتحرك التفسير الظاهرى من العمل الفردى إلى التفسير الجماعى عن طريق دائرة تأويلية<sup>(٢٧)</sup> . وميكانيزمات الدائرة التأويلية بسيطة بما فيه الكفاية . وبما أن الناقد الظاهرى يتقدم من عمل إلى عمل مع تحديد البناء الأساسى بمنتهى الدقة فى كل منها فإنه يكتشف أن بعض الأنماط التجريبية الكامنة كثيرا ما يتكرر وقوعها . وتظل معانى تلك الأنماط هى نفسها خلال المؤلفات الكاملة ، على الرغم من أن علاقاتها بالأنماط التجريبية الأخرى تختلف من عمل إلى عمل (ضامنة بذلك أن لكل عمل مجموعة فريدة من الأنماط التجريبية) . ويمكن تسمية هذا النسق من التكرارات فى المجموعة الأدبية الكاملة لأحد المؤلفين بنسق الأنماط التجريبية الخاصة بها . ومن الواضح أنه لما كان نسق الأنماط التجريبية للمؤلف يبدأ فى التبلور بالنسبة للناقد الظاهرى فمن الممكن أن يجد أنه يسقط ضوءا على نمط غامض غموضا خاصا فى عمل معين . وقد يكشف علاقة النمط بالمجموعة الفريدة لتلك القصيدة<sup>(٢٨)</sup>

ونشر الآن فى دراسة محددة لكيفية قيام الناقد الظاهرى بالتحديد الدقيق والوصف لنسق الأنماط التجريبية الخاصة بمجموعة

مؤلفات كاملة ، فنمضى فى عرضنا لمنهج هوسرل الظاهرى ، وبعدئذ نورد المتوازيات فى النقد الأدبى الظاهرى . ووفقا لمنهج هوسرل الظاهرى التقليدى يأخذ الفاحص على عاتقه مهمة الحدس الماهوى عقب استكمال الحدس الظاهرى والدراسة الرمزية . ويسبق الحدس الماهوى أو يصحبه الاقتضاب الماهوى وهو الاستبعاد المدروس لأى شئ يبدو غريبا عن ظاهرة واحدة فقط من بين عدة ظواهر . والحدس الماهوى (الاستشفاف الظاهرى نوع من الحدس) هو « الرؤية » أو التحديد الدقيق للماهيات العامة للأبنية المشتركة فى كل الظواهر فى إحدى المجموعات . ويتبع الحدس الظاهرى الدراسة الرمزية الماهوية التى تصف كل العناصر الخاصة بالظواهر بلغة الماهية العامة وألفاظها . ويمثل تحليل الناقد الأدبى الظاهرى لنسق الأنماط التجريبية تلك الإجراءات الماهوية . ويبحث الحدس الماهوى عند هوسرل وفقا لتعريفه عن الماهية العامة المشتركة لدى كل الأعضاء أو معظمهم فى مجموعة من الوحدات . وعندما ينطلق الناقد الظاهرى ليكتشف نسقا من الأنماط التجريبية فإنه يمارس ما يشبه العملية الجراحية ، فيعين الأنماط التجريبية الكامنة التى تتكرر خلال أعمال المؤلف الكاملة . وعندما يميز الناقد الظاهرى بين الأنماط التجريبية المتكررة عند المؤلف والأنماط التى تظهر فى وحدة واحدة فقط من عمله ، فإنه يكون متوازيا فى ذلك مع الاقتضاب الماهوى عند هوسرل . ويمكن ملاحظة أن الحلقة التأويلية فى هذا السياق هى حركة الذهاب والإياب فى دراسة الناقد للأنماط التجريبية كجزء من قصيدة مفردة إلى دراسة نفس النمط ذاك كجزء من النسق الأفقى ثم عودته مرة أخرى محملا برصيد جديد من المعطيات المساندة إلى دراسة ذلك النمط فى دوره كجزء من القصيدة المفردة .

ويتبعم هوسرل بعض القدرات الإضافية إلى الحدس الماهوى . فلفظة الماهية عند هوسرل ليست معادلة للفظه مظهر (كما هو الحال فى نظرية المظهرية الفينومينالية) ولكنها محايثة أو باطنة فى المظهر . والمظاهر هى الرؤى المشوهة المظلمة التى من خلالها يجعل شئ بعينه نفسه معروفا . ولذلك ينبه هوسرل الظاهرى لكى يلتفت التفاتا خاصا إلى طرق الظهور أو أحوالها : وهذا التمييز الذى يأبى به هوسرل بين المظهر والماهية يوازى فروقا معينة وضعها نقاد الأدب الذين يعملون فى التراث الظاهرى . فالناقد الظاهرى يميز بانتباه بين الهيئات السطحية (هيئات الحجاز والإيقاع والصوت والعناصر الأخرى التى تنتمى إلى مستوى اللغة المتكشف الحرفى المباشر الذى تمكن ملاحظته) والأنماط التجريبية الأساسية . ويتحقق (أى يصبح ظاهرا على مستوى السطح) النمط التجريبي الكامن (المائل للماهية عند هوسرل) تحققا فعليا بواسطة الهيئة السطحية (المائلة للمشوه المظلل عند هوسرل) . وهنا يجعل الظاهرى بإضافة أن كل المتكررات فى نفس الهيئة السطحية لا يعنى آليا أن النمط التجريبي يصبح موجودا وجودا فعليا . بل إن مظهرها خاصا للهيئة السطحية المقترنة عادة بنمط تجريبي معين قد لا يتحقق تحققا فعليا ، بل قد يكون تحققا فعليا لنمط آخر . والعامل الحاسم الذى يسترشد به الناقد وهو يقوم بتقويم كل تحقق فعلى ممكن هو السياق الخاص بالمجموعة ككل . ويقول الظاهرى إن هناك شركا آخر وهو الادعاء بأن نمطا تجريبا معينا لا يبرز إلا من خلال هيئة سطحية واحدة . والواقع أن العكس دائما هو الصحيح ؛ فالنمط التجريبي يتخذ هيئات سطحية عدة بوصفها طرقا لظهوره ، على الرغم مما



يكون فيها من وجوه تشابه مشتركة تجعلها مناسبة لأن تكون مظاهرها . وكل هذه الخصائص التي يربطها الناقد الأدبي الظاهري بالتحليل الشامل يمكن وضعها في صف واحد مع الخصائص التي يربطها هوسرل بمنهج الظاهري .

وبطريقة مشابهة عندما يقوم الناقد الأدبي الظاهري بتنظيم دراسة أساسية للرموز ، وعندما يصف الملامح الرئيسية لمجموعة أعمال أحد المؤلفين في حدود الأنماط التجريبية النسقية ، فإنه يمتص في خط مواز لإجراءات الدراسة الرمزية الماهوية عند هوسرل . والدراسة الرمزية الأساسية هي موطن القوة في النقد الأدبي الظاهري . ويمكن العثور على أمثلة عملية جاهزة في أي موضع . وهنا نورد أمثلة من مؤلفات جورج بوليه : البعد الداخلي ودراسات عن الزمن الإنساني<sup>(٢٩)</sup> . ويصف بوليه في المقالة التي كتبها عن بلزك بكتاب البعد الداخلي نمطا تجريبيا نسقيا يوازن بين « الحركة نحو المستقبل » و« الدفع الفيزيائي إلى الأمام » . ويمثل هذا النمط التجريبي أو الماهية كما يجب جان بيير ريشار تسميته حقا في هياكل سطحية متعددة . وبعض هذه الأشكال السطحية أو المظاهر هي (١) الطيران . (٢) السباحة . (٣) الارتحال . (٤) الإسقاط . (٥) الاندفاع إلى الأمام . ويلاحظ أن هذه التحقيقات بالفعل ليست كلها هي ولا حتى من ناحية المفهوم في مستوى السطح . والملاحظ لا يقرن مباشرة بين الطيران والسباحة . غير أنها كلها متشابهة من حيث كونها دفعا فيزيائيا إلى الأمام . وكلها متطابقة مع القاعدة الخاصة بالنمذجة التجريبية الكامنة التي يوجهها . ومثلنا الثاني موجود في الملحق الخاص بالزمن والكتاب الأمريكيين المرفق بالنسخة الإنجليزية من دراسات هوسرل<sup>(٣٠)</sup> . وهذا الملحق نموذج التجريبية النسقية « الحاضر الدائم » كخاصية مميزة للزمن في الأحلام بأحجازات الخاصة بالأشياء الغارقة . وبين أحيات والأشكال عند إدجار آلان بو . التي يقال إنها تحقق بالفعل هذا النموذج . يوجد (١) النوم (الغرق في اللاوعي) . (٢) الاحتجاب والانغمار بالماء . (٣) الموضوع الخاص بالمدينة الغارقة . (٤) أحجازات الليلية (الغرق في الظلمة) . ومرة أخرى تطابق هذه الصور المتنوعة من ناحية مختلفة القاعدة الكامنة للأشياء الغارقة . والمعنى الذي نحمله .

وقد يتساءل المرء بعد ذلك كيف يبدأ الناقد الظاهري شبكة من النماذج التجريبية ؟ وباختصار أين يبدأ ؟ ووفقا لأي شيء ينظم الأنماط التجريبية ؟ وعندما يتم اكتشاف الأنماط كيف ينظم تقديمها إلى القارئ ؟ ونعثر على إجاباتنا كما هو محتمل بما فيه الكفاية في الممارسات الشائعة للنقاد الظاهريين . ويمكن أن نكتشف في عروضهم النقدية ثلاثة مناهج للوصول إلى الأنماط التجريبية مما يقع بشكل متكرر جدا . ففي العمل الأدبي أنماط تجريبية خاصة أولا بالأحوال أو الصيغ ، وثانيا يتم تجسيد مضامين الوعي ومحتوياته في النمط التجريبي ، وثالثا اللغة . وهكذا يوجد منهج خاص بالوصول يستخدم الصيغ ، وآخر يستخدم علاقة المضمون بالمقولات ، وثالث خاص باللغويات . والمنهج الأول تمهيد وتصنيف عن طريق أشكال الوعي وأحواله ، الذي يطبق عادة المقولات الخاصة بالشكل ، التي صادفناها من قبل (المعرفة والإرادة والانفعال والإدراك والزمن ، بما في ذلك الذاكرة ، المكان) . والأنماط التجريبية ذات الطبيعة المعرفية مثلا يمثل تفصيلها وشرحها في معالجة جان

استاروونسكي لشخصية مونتيكيو<sup>(٣١)</sup> ، حيث يتم تفسير أسلوب مونتيكيو في سرعته المتقطعة ، وفي طريقته لاستباق التسلسل المتوقع ، مع إعطاء غير المتوقع مكانته ولباقته كنتيجة منطقية ، مع إسباغ سحر المفاجأة على النتائج المنطقية الصارم (ص ٢٧) . . . يتم ذلك التفسير كرمز لأنماط معرفية معينة تشخص تفكير مونتيكيو . وخلاصة نقطة الارتكاز للأنماط المعرفية عند الفيلسوف الفرنسي على أنها عدد معين من القيم التي تستخدم كمركز للتوازن . وثاني صلابتها لتعوض الحركة الحرة للذهن المنطقي . ويؤكد استاروونسكي أن الخاصية البارزة للمعرفة عند مونتيكيو هي التوتر ، أو سلسلة من التناقضات القطبية المحكمة .

وجان بيير ريشار مشهور بأوصافه الظاهرية للحال أو الشكل الانفعالي . ويفحص كتابه عن الأدب والإحساس كلا من « المشاعر العاطفية » و« الحياء » و« الحزن » و« الفرح » عند استندال . ثم « الرغبة » و« الشهوة » و« القسوة » و« الحياء » عند فلوير . ويحلل نفس الكتاب المميزات الخاصة بالأنماط الإدراكية التي تنطوي على « موسيقية » (تلتقطها الحواس السمعية) و« طراوة » و« صلابة » (وكلاهما يحس لسيا) . وتمثل الأنماط الإرادية في تناول « الخمسة » عند فلوير . و« الحرية » عند فرومستان . والحال . أو الشكل الزمني . أو كيف يزمن كل كاتب التجربة في عمله الأدبي . يلقي اهتمام أميل استيجر في كتابه « الزمن كطاقة تخيل عند الشعراء » (الطبعة الثانية - ١٩٣٩ زيوريخ - أتلانتيس ١٩٥٣) . وهنا نجد الزمن المختلف كخاصية مميزة عند كايمنس برنتانو . ونجد « المحظنة » أو « الدوام في التغير » مرتبطا بجوته . و« الزمن الكامن » عند جوتفريد كبلر . وتظهر أمثلة جيدة للنمط التجريبي السكاني في الكتاب الظاهري الذي ألفه باشلار عن « شاعرية المكان ».



(باريس - المطابع الجامعية الفرنسية سنة ١٩٦٤) . ويستكشف نقده الأبعاد المكانية مثل « المنمنمة » ، « الرحابة القلبية » ، « وجدل الخارجى والداخلى » ، وكذلك يستكشف التكوينات المكانية مثل « الأركان » و « ظاهرة الاستدارة » . ويصف باشلار ما هو فريد بالنسبة إلى تجربة كل مؤلف ، وما يشارك فيه الآخرين .

وبحقيق المنهج الثانى التمهيد والتصنيف عن طريق علاقة المحتوى بالمقولات (العالم - الأحداث - الغير - النفس) ، فيفحص إميل استيجر العالم عند برنتانو من خلال أعماله « الإقليم » و « الدوخة » ، وعند كيلر خلال أعماله « الضوء » و « التيار » . ويتناول بول بروتكوروب فى كتابه « عالم اشعاعيل الأبيض » (نيوهافن - مطبعة جامعة بيل - ١٩٦٥) العالم وقد ولدته تجارب التراب والهواء والنار والماء . والعلاقة بين المحتوى والمقولة فى إطار الأحداث تتمثل فى دراسة جان بيير ريشار عن « النظرة » (العالم الخيالى عند مالارميه ص ٩٥) أو عن « الخلل » و « ارتقاء الروح » (الأدب والإحساس ص ١٢٥ - ١٩٤) . والعلاقة الثالثة بين المحتوى والمقولة ومقولة الغير ، أى الموجودات الإنسانية الأخرى ، هى بؤره الوصف الظاهرى فى نقد بروتكوروب لأعمال الروالى الأمريكى ميلفيل (انظر الفصل المسمى باسم مناسب بعنوان « الغير » فى « عالم اشعاعيل الأبيض ») . و « المحتوى - المقولة » الأخيرة هى النفس ، وتعنى أن الشخص قد يحصل على تجربة نفسه الفردية (أو يعتقد أنه فعل ذلك) سواء تأمليا (عن طريق النفس أو النفس المفترضة التى هى هدف فعل الشخص القصدى) أو ما قبل التأمل (عن طريق الإحساس بنفسه الفردية عندما تكون تلك النفس الفردية مرتبطة قصديا بشئ آخر) . ولذلك يحاول جورج بوليه فى دراسته عن مالارميه (فى البعد الداخلى) أن يناقش « معجزة الذات » و « معرفة الذات » عند ذلك الشاعر . ويصف هيليس ميلر فى كتابه المشهور بمقدارة عن ديكتات تلك التجربة المتغيرة عند الكاتب الروالى عن النفس الفردية (٣١)

وبحقيق المنهج الثالث التمهيد والتصنيف عن طريق اللغويات . وأحيانا يربط هذا المنهج الملامح الأسلوبية وأحيانا أخرى الملامح الصرفية بالأنماط التجريبية الكامنة ويورد لنا جان بول سارتر فى قسم ظاهرى من مقالته المسماة « بشأن جون دوس باسوس » (٣٢) مثالا ممتعا . فهو يناقش الدلالة المعنوية أو التجاوية للزمن عند دوس باسوس ، ثم يدور حول بعض الملامح المورفولوجية أو الصرفية التى يراها معبرة عن هذا المعنى ، ويكتشف فى تلك الملامح رمزا للنمط التجريبي ويعد ولع دوس باسوس بالعبارات المركبة من جزئين بدلا من العبارات المركبة من عدة أجزاء موحيا بالنمط التجريبي الكامن ، فى حين أن تجربة دوس باسوس للزمن تأخذ شكلا مجسدا . ويقول سارتر « الحكاية عند دوس باسوس هى عمل إضافة . ومن هنا كان هذا المظهر المفكك لأسلوبه : « و ... و ... » . وتفتت المظاهر الكبيرة المضطربة والحرب والحب والحركة السياسية والإضراب وتلاشى فيما لا نهاية له من التحف الصغيرة التى يمكننا أن نضعها بجانب بعضها فى صف واحد » (ص ١٧) وبعبارة أخرى تؤلف سلسلة الوصلات رمزا للزمن كإضافة محايدة للحظات المعزولة . ويتفق تناول سارتر للتضاييف الصرفية السبائطيق (الخاص بالدلالات) هنا مع المباشرة الظاهرية . وهكذا توفر لنا فرصة رائعة

لمقارنتها بالتناول البنىوى الأوروبى ممثلا فى رومان جاكوبسون وكلود ليفى شتراوس (٣٣) . ويصف سارتر أولا فى دراسته المستوى السبائطيق (الخاص بالدلالات) عند دوس باسوس ، ويكتشف هناك بعض الأنماط التجريبية التى تتضمن الزمن . وعندئذ فقط يهبط إلى المستوى النحوى ثم يعرض عن طريق مضاهاة الشكل الصرفى بالمستوى الدلالى المكتشف من قبل النمط التجريبي الفعال فى الوضع الصرفى . ومن ناحية أخرى يعد رومان جاكوبسون وكلود ليفى اشتراوس من المشروع أيضا البدء عند المستوى النحوى والانتقال التدريجى من الملامح الصرفية إلى السبائطيقا أو الدلالات (٣٤) . ويبدو معظم الظاهريين متفقين على اعتبار التناول الأخير أكثر مجازفة إلى حد كبير . فيمكن أن يوحى الشكل النحوى للعمل الأدبى بدائل كثيرة من القراءات للمستوى الدلالى بحيث قد يصبح اختيار الناقد بسهولة نزوة من النزوات . أما البدء بالسبائطيقا ثم استخراج الأنماط المورفولوجية (الصرفية) التى تضاهيها بعد ذلك فيبدو احتمال التضاييف الصحيح معه بين المستويين راجحا جدا .

ويكتمل عرضنا للنقد الظاهرى بمعالجتنا السابقة لمناهج التمهيد الثلاثة . وفى النهاية يمكننا أن نورد بعض الملامح الخاصة بالتناول الظاهرى التى تميزه عن مختلف مدارس النقد الأنجلو أمريكية . وفى القطاع النظرى يشرح النقد الظاهرى حضور المؤلف فى عمله بطريقة ترضى كلا من الشكلية التعبيرية والشكلية الجمالية . وقد تجد العضلة التى أثارت النقد الجديد فى المجال الأمريكى ضد الناقد النفساني حلها فى الظاهرية وعن طريقها .

وبدو بوضوح فى مجال الممارسة النقدية تعارضات شتى مع النقد الأمريكى . والظاهرى يحاول أولا وهو يبحث عن العناصر المتكررة أن يقوم بتصنيف الصور وفقا للقاعدة الخاصة « بالمماهية » الكامنة مفضلة على التشابه السطحي . فقراءته تضرب فى الأعماق ، وتترع نظائرها الخاصة بعالمه الجديد نحو تسميتها « بالذاتية » أو « بالتداعى الحر » (على الرغم من إصراره على أن نقده جوهرى ، وأنه يصف ما هو قائم حقيقة فى النص) . وكذلك تفحص المدارس النقدية الفرويدية وأصحاب مذهب الطرز البدائية فى التراث الأمريكى الاستلزامات المحجوبة للعوامل المجازية وغيرها ، ولكنها - كما سبقت الإشارة - تنجح نحو القبلية والعرضية فى تقويمها . ثانيا : يوجه الناقد الظاهرى مجموعة مختلفة من الاستفسارات إلى العمل الأدبى . فقد يسأل مثلا كيف يشم المؤلف الحب وكيف يسمع الأسى والحزن والأزمة المكانية والأمكنة الزمانية . وأحيانا يسأل غير الظاهريين هذه الأسئلة ، ولكنهم يفعلون ذلك عادة بطريقة عشوائية . والناقد الظاهرى من ناحية أخرى يعمل غالبا من خلال الأحوال والأشكال وعلاقة المحتوى بالمقولات الخاصة فى الوعى بطريقة نسقية . وطبيعة هذه النسقية هى المسئلة بدورها عن التعارض الثالث مع المدارس النقدية الأنجلو أمريكية ، فالظاهرى يقدم عادة تفسيرا بحسب فيه حساب المؤلفات الكاملة للكاتب . وتنظم عناصر هذا العمل وفقا لجملها الداخلى وليس وفقا للتوقيت الخاص بالتأليف أو النشر . وباختصار فالناقد الذى يشتغل بالتراث الظاهرى يحاول أن يدير اللولب النقدى إلى درجة أعمق . وهو إذ يفعل ذلك يعرض نفسه بغير

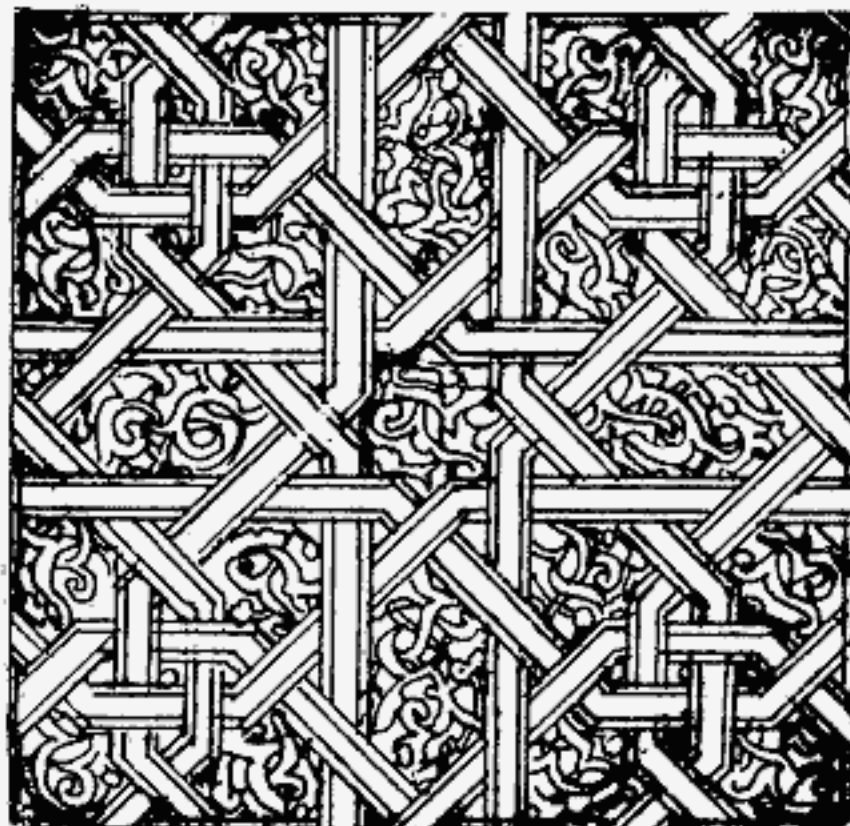
موقف عداء صريح ، أو يكتفون بإثارة رقيقة للشكوك ، أو يبدون الاهتمام بل التأيد . وسيظل الظاهري على كل حال مشيراً من خلال القوة الذهنية الخالصة . والإثارة هي شاغل كل من الأدب ونقده .

شك لمخاطر كثيرة ، ومجازف مجازفات أكبر من الخطأ التفسيري . وهو يزعم على كل حال أن تناوله ينتج نحو قلب الشعر ، وأن مثل هذا المشروع يستحق المخاطرة . وقد يقف غير الظاهريين من هذا التناول

## ● هوامش

- (١) ريتيه ويلك في فقرته عن علم الجبال في قاموس الأدب العالمي في القرن العشرين (فرايبورج - بازل - فيينا - هيردر سنة ١٩٦٤) العمود ٢٦٧ يحدد النظرية الأدبية المأخوذة من مبادئ هوسرل «الظاهرة» . من بين المذكورين كمنثلين للتناول الظاهري رومان إنجاردن وميكل دوفرين . وقد قدمنا كلا منهما في مقالنا .
- والدارسون الذين يرفعون شعار الظاهري في النقد العمل ، والذين سوف نناقشهم ، يشملون ميكل دوفرين (أنظر «النقد الأدبي والظاهري» بالجلد الدولي للفلسفة ٦٨ - ٦٩ سنة ١٩٦٤ - ١٩٦٣ - ٢٠٨) وجان بيير ريشار (أنظر «بعض الملامح الجديدة في النقد الأدبي بفرنسا» - فيلولوجيا مودرنا - أبريل سنة ١٩٦١ ص ٢٣ ورولان بارت (أنظر «التأقذان» في مذكرات اللغة الحديثة - ديسمبر سنة ١٩٦٣ ص ٤٥٢) وروبير ماجوران (أنظر «جان بيير ريشار والنقد الحسي» مجلة «النقد» ربيع ١٩٦٤ ص ١٥٦) وفي مختلف الأوقات ، وفي مختلف أنواع السياح ، سوف نتناول بعض النقاد الذين يطلق عليهم اسم (أو أطلق أنا عليهم اسم) «النقاد التأسليين» ، وهما «النقاد المعنويون» و«نقاد الوعي» و«مدرسة جينيف» . ويؤكد مقالنا أن (أ) الظاهري (هوسرل) الماهوي . (ب) والظاهري الوجودية (هيدجر - سارتر - ميرلوبونتي) هما أهم المؤثرات المكونة للنقاد المعينين ، وأن لافتة «الظاهري» بالتالي هي أكثر الأشياء ملامة .
- (٢) على الرغم من أن النقد الظاهري ليس معروفاً على نحو واسع الذي ياتر لآيات المتحدثة الأمريكية فله الثقل من المشايخ الأمريكيين البارزين هما جوزيف هيليس ميلر وروجر بروتكورب . ويمكن العثور على تطبيق أصيل ومليء بالبداهة لفكر هوسرل على النقد الأدبي في عمل أمريكي ثالث هو فريد ماك إيبين (أنظر مقالته عن «الظاهري في النقد الأدبي» - مجلة لوك هافن عدد رقم ١٠ سنة ١٩٦٨ ص ٤٧ - ٥٥) ويصنف كتاب ساره لاوال عن مدرسة جينيف باسم نقاد الوعي (كيمبرج - مطابع جامعة هارفارد سنة ١٩٦٨) الإجراءات التأويلية لعدد من النقاد الذين سنتناولهم . على أي حال هذه المدرسة لا تركز على اتصال الفلسفة وعلم الجبال الظاهريين بهذه الإجراءات . وبفحص بحثي غير المنشور ، الذي يمكن الإطلاع عليه خلال الميكرو فيلم الجامعي (آن أريور - ميتشيجان) ، وبفحص هذا البحث النقد الظاهري في أعاقه ، ويقدم المراجع والمعلومات بسخاء أكثر مما يتيسر هنا : روبرت ماجيولا «النقد الظاهري» النظرية والمنهج مع تطبيقات عملية على أشعار هارث كرين وشارل بودلير» (رسالة دكتوراه في برنامج الأدب المقارن - جامعة برنستون ١٩٧٠) .
- (٣) كيتان لاور : الظاهري ، مكوناتها ومستقبلها (نيويورك - هاربر ورو ١٩٦٥) ص ٣٧ .
- (٤) ويليام كوين : الظاهري الوجودية (بيتسبرج - مطابع جامعة ديكن ١٩٦٣) ص ٨٥ .
- (٥) لوين ص ٨٦ .
- (٦) هذه الصيغة هي التي أثرت في النقد الأدبي الظاهري . وهوسرل يجعل الذاتية في هذه المرحلة المتأخرة هي التي تنشئ الموضوعية . وبذلك - في رأي كثيرين من مؤرخي الفلسفة - يعود إلى كانط . ولزيادة المعلومات في هذا الشأن أنظر لاور ص ٦٨ - ٧٤ .
- (٧) النقد الأدبي الخاص بهيدجر (عن هيلدلين وريلكه وغيرهم) ينشئ إلى مرحلته قبل الظاهري . والمقصود به أن يكون بحثاً وجودياً في طبيعة الوجود والزمن والمقدس . ونقاد الأدب «الهيدجريون» اليوم يواصلون هذا البحث . وينتج موريس بلانشو الذي يذكرنا أحياناً بهيدجر نقداً أدبياً ميثاقياً . فالأدب عنده غير شخصي ، ويوحى إتياء مستقلاً بالعدم . ويقبل جان بول سارتر (أنظر كتابه عن بودلير وعن سان جينيه) والنقاد الوجوديون من ورائه جدل سارتر في الوجود والعدم بطريقة قبلية .
- (٨) أنظر فيليب ليويس في كتابه عن «ميرلوبونتي وظاهري اللغة» - الدراسات الفرنسية في بيل - النشرة ٣٦ ، ٣٧ (أكتوبر ١٩٦٦) ص ١٩ - ٤٠ . والتلخيص الموجز عن لتريات ميرلوبونتي كما يظهر هنا يعتمد بشكل موسع على المعلومات التي أوردها ليويس .
- (٩) أنظر رومان إنجاردن في كتابه العمل الفني الأدبي - الطبعة الثالثة (١٩٣١) في توبينج - يناير ١٩٦٥) وتعليق أنا - تيريزا تيمينيكا في كتابها الظاهري والعلم في الفكر الأوروبي المعاصر (نيويورك - فارار اشتراوس وكوداي ١٩٦٢) ص ٢٦ .
- (١٠) من المحتمل بهذا الشأن أن تكون كتابات جورج بوليه وامييل استيجر النقدية المبكرة قد أهملت الوسط التاريخي . وهذه السمة اللاتاريخية تبدأ حالياً في التحول العكسي . أنظر مثلاً اعتراف استيجر بالتأثير التاريخي في كتابه «فن التفسير» الطبعة الثالثة (١٩٥٥) - زيوريخ - أتلانتيس (١٩٦١) ص ٢٨ - ٢٩ .
- (١١) أنظر تيمينيكا ص ٢٨ - ٢٩ .
- (١٢) ميكل دوفرين : اللغة والفلسفة (بلومنتون - مطابع جامعة انديانا ١٩٦٣) ص ٩٧ .
- (١٣) أنظر إنجاردن ص ١٣١ وتيمينيكا ص ٢٩ .
- (١٤) كما هي الحال دائماً مع الدارسين يوجد خلاف ملحوظ بين تسمية بوليه لنفسه وما يطلقه عليه النقاد الآخرون . ويقول بوليه في مقدمته لكتاب جان بيير ريشار عن «الأدب والإحساس» (باريس - سبي ١٩٥٤) مايلي : «ولابد أن يبلغ النقد العمل الذي يتحد به الفكر ، وهو يتحالف مع جسمه ومع جسم الآخرين ، مع الشيء لكي يستحيل إلى ذات» . ص ١٠ ونظرية الإحالة المتبادلة كمصادرة هنا هي نظرية ظاهرة تماماً كما هو واضح . ونقرر سارة لاوال أنها يمكن أن تسمى بوليه ظاهرياً بكل شرعية (نقاد الوعي ص ٢٢٣) . وموسوعة الشعر والشعراء (برنستون : مطابع برنستون الجامعية ١٩٦٥) فقرته بالتحليل الظاهري (ص ٥٢٠) ولكن في خطاب خاص (مقتبس بواسطة جوزيف هيليس ميلر) يصبر بوليه على أنه ديكارتي ، ويؤكد ذلك بعض الشيء تحوله إلى الوعي الخالص للمؤلف بعد تحليل صدام ذلك المؤلف الأول بالعالم (أنظر جوزيف هيليس ميلر «مدرسة جينيف» الفصلية النقدية - ٨ - سنة ١٩٦٨ ص ٣١٥) .
- (١٥) يتناول استيجر في مراحله المبكرة العمل الأدبي بافتراضات ميثاقية ، ويعتبر فكرة «ما وراء الشخصية» من حيث المضمون . ويشرح مثلاً في كتابه «التصورات الأساسية للشعر» سنة ١٩٤٦ علم الوجود الخاص بالميزات الثنائية والملحمية والدرامية «بلغة الفلسفة الهيدجرية عن الزمن» . أما استيجر المتأخر («فن التفسير» سنة ١٩٥٥ - وكذلك «تقلب الأسلوب» سنة ١٩٦٣) فيركز على الأسلوب الفريد لكل كاتب ، ويصبح بلا أدنى حياء ظاهرياً .
- (١٦) يعترف كل النقاد الظاهريين للأدب ضمناً بفضل جاستون باشلار الفخيم عليهم . والطابع الظاهري الخاص بهذا العمل الأخير كان موضع مناقشة إيفاكاشير في الفصل المسمى «المنهج النقدي عند جاستون باشلار» ضمن كتاب الأسطورة والرمز - الذي حرره وأشرف عليه برنيس سلوت (لبنكولن - مطابع جامعة نبراسكا ١٩٦٣) ص ٤٨ - ٥٠ .
- (١٧) مثلاً أنظر إنجاردن : الفصل الثاني من القسم الأول في «التفريق العدمي لبناء العناصر المطلوبة في الأعمال الأدبية» ص ١٦ - ٢٣ وأنظر دوفرين في كتابه «الشاعرية» (باريس - المطابع الجامعية الفرنسية ١٩٦٣) ص ٧٥ .
- (١٨) أنظر ريتيه ويليك وأوسن واردين في نظرية الأدب - الطبعة الثالثة (١٩٤٢) -

- (٢٧) تاريخ ما نسميه هنا بالحلقة التفسيرية طويل ومشرف . وتتضمن سوابقه ما كان شلاير مائير يسميه «بالحلقة الاستيعاب» (والتعبير الخالى من وضع ديلقى) وما كان ليوسبيتر يسميه «بالحلقة الفيولوجية» .
- (٢٨) جان روسيه وجوزيف هيلبس ميلر بأخذان على عاتقها بالتحليل النسقى ولكنها أيضا متنبهان إلى احترام التكامل في عمل الفرد . أما جورج بوليه وجاستون باشلار من ناحية أخرى فيتمهدان عادة بالتحليل المقاطعى للمقاطع ، للأعمال الكاملة للمؤلف بحيث يعرضان نقدهما للطاقة فيخلو جاليا من الإحساس بالبناء الفردى .
- (٢٩) جورج بوليه : دراسات عن الزمن الإنسانى (ادنبره - مطابع جامعة ادنبره ١٩٤٩ - باريس - بلون ١٩٥٠) ترجمة اليوت كولمان تحت عنوان دراسات في الزمن الإنسانى (بالتييمور - مطابع جون هويكتز ١٩٥٦) وكذلك «البعد الداخلى» (الجزء الثانى دراسات عن الزمن الإنسانى - باريس - بلون ١٩٥٢) ترجمة اليوت كولمان تحت عنوان البعد الداخلى (بالتييمور - مطابع جون هويكتز ١٩٥٩) .
- (٣٠) انظر استاروينسكى في كتابه مونسكيو بقلمه : ضمن سلسلة تقديمات (باريس - سبي ١٩٥٣) ص ١٥ - ١١٣ . وكتب ستاروينسكى كلامه عن مونسكيو كمقدمة طويلة لطبعة مونسكيو ضمن سلسلة «الكتاب الدامون» . وتطلب حجم الصفحة منه أن يطيل المقال ببعض الوقائع العامة والأسطر التاريخية . وعلى الرغم من ذلك فاستاروينسكى يرتد حينئذ كان ذلك ممكنا نحو تناول الظاهرى الخالص . ومعالجة الأنماط المرفقة على الصفحات ٢٧ - ٢٨ ، ٣٤ - ٣٥ تسمح بنماذج جيدة لتلك الأنماط .
- (٣١) شارلز ديكتز : عالم رواياته (كيمبردج - ماسوشينس - مطابع جامعة هارفارد - سنة ١٩٥٨) ص ٣٣٣ وكذلك في مواضع متفرقة .
- (٣٢) ظهرت المقالة في كتاب سارتر «المواقف» ج١ (باريس - جانمار ١٩٤٧) ص ١٤ - ٢٥ .
- (٣٣) ومفاهيم المشهور المشترك هو «قطط شارل بودلير» - الإنسان - ٢ (١٩٦٢) هي ٥ - ٢١ .
- (٣٤) وهكذا يقول جاكوبسون : «باسقاط مبدأ التعادل من محور الاختيار إلى محور التضام ...» (جاكوبسون «تقريب ختامى» : اللغويات وفن الشعر «الأسلوب في اللغة» طبعة ت . سبيوك - طبعة كيمبردج سنة ١٩٦٦) ص ٣٦٨ . ويعرض ميكائيل ريفاتير - على الرغم من أنه غير ظاهرى - عدم التكافؤ في تناول جاكوبسون . أنظر مقال ريفاتير عن «وصف الأبنية الشعرية : تناولان لقطط بودلير» - الدراسات الفرنسية في بيل - عدد مزدوج رقم ٣٦ ، ٣٧ (أكتوبر ١٩٦٦) ص ٢٠٦ - ٢١٢ .
- نيويورك - هاركورت ووريس والعالم سنة ١٩٥٦) ص ٨١ - ٩٣ وكذلك ص ١٤٩ - وانظر كتاب ويليك عن تصورات النقد (نيوهاوس ولندن - مطابع جامعة بيل ١٩٦٣) ص ٣٦٣ .
- (١٩) ينظر بعض النقاد الظاهريين إلى العمل الأدبى ليس فقط بوصفه تجسيدا للإحالة المتبادلة ولكن أيضا بوصفه امتدادا فعلياً للمجال القصدى الخاص بالمؤلف . ويصبح البناء اللغوى وسيلة يستشعر بها المؤلف نفسه أكثر فأكثر ، ويحتك عن طريقها بالعالم ، ومعنى من المعانى يدع نفسه أكثر .
- (٢٠) ليست هذه صياغة كانتطية أو كانتطية جديدة . ومن أجل معرفة الاختلافات بين الظاهرى والكانتطية الجديدة أنظر هجوم مارفن فاربر (باسم الظاهرى) على إرنست كاسير - فاربر : أهداف الظاهرى (نورثوك نشرها رير - نيويورك - هاربر ورو سنة ١٩٦٦) ص ١٤٠ - ١٤٨ .
- (٢١) يرد على المخاطر هنا «المشروع الرئيسى» عند سارتر بهذه المناسبة .
- (٢٢) يفترض الناقد الفرويدى مثلاً أن استخدام الثعبان مجازياً يحمل قيمة قضائية . ويفترض ناقد الطرز البدائية أن طقوس زمن التوبيخ تحمل قيمة البحث الروحى . ويفترض الوجودى السارترى أن صور الزوجة تمثل تجاوزاً للوجود في ذاته .
- (٢٣) مارسيل ريمون وألبير بيجان على الرغم من كونها ظاهريين فإنها بقيان غالباً العمل الأدبى بالقياس إلى الميتافيزيقا الخارجية . وبالنسبة إلى بيجان المبكر فإن الإيديولوجيا هي الرومانتيكية ، وبالنسبة إلى بيجان المتأخر الإيديولوجية هي الكاثوليكية . وابتداء من أواخر الخمسينيات حتى اليوم يحكم مارسيل ريمون على الأدب في حدود قدراته على كشف الأكوهية .
- (٢٤) بالنسبة إلى مدى هذه المقالة يعتمد هوسرل في وصفه لمنهجه الظاهرى على ملخص إيهالى دراسى بقلم هيربرت شيجليرج : الحركة الظاهرى (لاهاى - نيوف ١٩٦٥) ج١ ص ٧٣ - ١٦٧ ، ج٢ ص ٦٥٣ - ٧٠١ .
- (٢٥) لا يستطيع المرء أن يحدد «الغير» وتحديدًا قاطعاً . ويقول جان بيار ريشار : يتضمن الاختيار في ضوء التجربة الماثلة بالنسبة إلى كل الناس هوية معينة من ردود الفعل في مواجهة الأشياء والناس (عالم مالارميه الخيالى ص ٢٣) .
- (٢٦) أنظر ريجينالد ف . أونيل : نظريات المعرفة (انجلود كليفس - برتيس هول - ١٩٥٩) ص ٥١ - ٥٢ - ٥٤ . ويسمى التمييز التحليل أحياناً «التمييز العقل» ، ويمكن معارضة «التمييز الحقيقى» . و«التمييز العقل» هو «الذى يفحص العقل بين الأشياء ذات الهوية الحقيقية» .





# المدخل الأنطولوجي

□ تأليف: و.ك. ويمزات

□ ترجمة: ماهر شفيق فريد

الناقد : في أحد تعريفاته ، رسول موفد من حقل الفلسفة إلى حقل الأدب . بهذا المعنى يغدو النقد الأدبي فرعاً من علم الجمال ، له صلة وثيقة بالمنطق ، ونظرية المعرفة ، ونظرية القيم . كل نقد عظيم يشتمل ، إن صراحة أو ضمناً ، على موقف فلسفي من الكون : أرسطو ، كولردج ، كروتشه ، إليوت ، فاليري ، رولان بارت . (موضوعية الخلق الفني عند إليوت ، مثلاً : تضرب بجذورها في هيجلية ف. هـ. برادلي الجديدة ، وشكه في ثبات الذات) . والأنطولوجيا (أو البحث في طبيعة الوجود) هي الحذر الراسخ لكل فكر نقدي : فكما تكون نظرتك إلى الوجود ، تكون أحكامك النقدية .



مركز تحقيق تكثير علوم إسلامي

الفرنسي ، وجون كرورانسوم الأمريكي . ولكل منهم تلاميذ عديدون تولوا جزئيات مذاهبهم بالتنمية والتطوير ، أو وسعوا من أفق نظرياتهم لتستوعب في شبكتها مناطق جديدة من الخبرة الأدبية .

مارتن هيدجر فيلسوف وعمر المركب ، شائك الجانب ، يمثل التقليد الفلسفي الجرمانى في أكثر صوره ميتافيزيقية وتعتيذا وجهامة . لا يكفي لكي تقرأه أن تكون على معرفة بأرسطو وأفلاطون في النصوص اليونانية الأصلية ، وإنما يجب أن تعرف أيضاً فلاسفة ما قبل سقراط . أضعف الإيمان - لمن كان لا يملك هذه المعرفة المتخصصة - أن تقرأه في ترجماته الإنجليزية والفرنسية ، وأن تقرأ ما كتبه عنه بالعربية عبد الرحمن بدوي ، وزكريا إبراهيم ، وعثمان أمين ، وفؤاد كامل .

في محاضراته عن «هلدرلن وماهية الشعر» (نقلها إلى العربية الدكتور عثمان أمين) يقرر هيدجر - تمسحاً مع إيمانه بأن اللغة مسكن الوجود - أن الشعر هو «تأسيس للكينونة عن طريق الكلام» ، وأن «كينونة الإنسان مؤسسة على اللغة» . عظمة هلدرلن تكمن في قدرة لغته على جعل الموجود يتكشف . يقول هيدجر : (حيث تكون لغة يكون عالم ، أعني ذلك العالم المتغير أبداً ، عالم القرارات والمشروعات ، والعمل والمسئولية ، وعالم العسف والصخب والعطب والضلال أيضاً) .

سارتور في مرحلته الأولى على الأقل قبل أن يتمركز - تلميذ نابغ لهيدجر ، وكتابه الفلسفي الرئيسي «الوجود والعدم» (١٩٤٣) يدين

الأنطولوجيا - هذه الكلمة التي يمتلئ بها الشدق - تعالج الواقع مجرداً . والكلمة - كما تقول دائرة المعارف البريطانية - تناز عن كلمة «الميتافيزيقا» الأوسع نطاقاً ، وعن كلمة «إيستمولوجيا» (مبحث المعرفة) ، وترتد إلى كلمات أفلاطون في وصف الحقيقة المطلقة للتصورات . أما أرسطو ، فإذا كان يؤمن أن لكل علم من العلوم المنفصلة موضوعه الخاص ، فقد افترض وجود علم سابق للوجود بعامة ، أطلق عليه اسم «الفلسفة الأولى» . من معطف هذين الرجلين اللذين اقتسما الفكر الإنساني بينها خرجت كل المعاني التالية لمصطلحنا . وفي العصر الحديث كان الفيلسوف الألماني فولف أول من أضفى على كلمة «أنطولوجيا» معنى فنياً متخصصاً . فعنده أن الفلسفة النظرية (الميتافيزيقا) تنقسم إلى جزء يعالج الكينونة بعامة ، موضوعية كانت أو ذاتية ، وجزء يعالج وحدات خاصة من قبيل النفس ، والعالم ، والله . والجزء الأول هو الأنطولوجيا .

ويذكر «المعجم الفلسفي» لمؤلفيه مراد وهبه ، ويوسف كرم ، ويوسف شلالة (الطبعة الثانية ١٩٧١) ، نقلاً عن تعريفات الجرجاني ، أن الأمور العامة = الأنطولوجيا هي ما لا يختص بقسم من أقسام الموجود التي هي الواجب والجوهر والعرض ، بل يقال على الموجود من حيث هو كذلك فتعم جميع الموجودات . فهي قسم من أقسام ما بعد الطبيعة .

للتقيد الأنطولوجي في عصرنا ثلاثة ممثلين كبار ، اثنان منهم على الأقل فلاسفة محترفون : مارتن هيدجر الألماني ، وجان بول سارتر

الشعرى هي وضعه الفريد الذى يميزه عن أى حديث غير شعرى .

كاتب المقال الذى تقدمه هنا هو الناقد الأمريكى المعاصر و . ك . ويمزات ، صاحب كتاب « الصورة اللفظية » [ حرفيا : « الأيقونة اللفظية » ] : دراسات فى معنى الشعر » ( ١٩٥٤ ) وهو كتاب أساسى يناقش قضايا من قبيل : مغالطة النية ( أى القول بأن تكون نية المؤلف هي معيارنا للحكم على مدى نجاحه ) ، والمغالطة الوجدانية ( أى الخلط بين القصيدة ونتائجها : بين ما هي عليه وما تؤديه من وظائف أو تولده من آثار ) ، وعلاقة الشعر بالأخلاق ، وبناء صور الطبيعة فى الشعر الرومانسى ، والعلاقة بين الرمز والحجاز ، وعلاقة الثقافية بالمعنى ، والتنوع ، ومجال النقد ، وشرح النصوص باعتباره منهجا نقديا ، والشعر والفكر المسيحى .

والمقال مأخوذ من كتاب « النقد المعاصر » وهو صادر عن دار « إدوارد أرنولد » للنشر بلندن عام ١٩٧٠ ، أعيد طبعه عام ١٩٧٥ ، وحرره الأستاذان مالكولم برادبرى ، وديفيد بالمر .

ويتكون الكتاب ، إلى جانب تصدير المحررين ، من تسع مقالات هي :

١ - مقدمة : حالة النقد اليوم (مالكولم برادبرى)

٢ - النقد باعتباره نسقا إنسانيا (جريام هف)

٣ - طرق الموضوع : المدخل الأنطولوجى (و . ك . ويمزات)

٤ - نقد الأجناس الأدبية : مدخل من خلال الخط ، والطريقة ، والنوع (آلان رودواى)

٥ - نقد المقارنة : مدخل من خلال الأدب المقارن والتاريخ الذهني (جون فلتشر)

٦ - « لا شعور » الأدب : المدخل التحليلي النفسى (نورمان هولاند)

٧ - الدراسات الثقافية المعاصرة : مدخل إلى دراسة الأدب والمجتمع (رتشارد هوجارت)

٨ - بناء النقد ولغات الشعر : مدخل من خلال اللغة (روجر فاوولر)

٩ - النقد باعتباره نشاطا فرديا : مدخل من خلال القراءة (إيان جريجور)

فى ترجمتى للمقال - وصعوبته واضحة للعيان - اضطرت إلى إبراد بضع مقتطفات بلغتها الأصلية ، حيث أن ترجمتها لاحت لى عشا . أدرجت بعض كلمات شارحة فى متن المقال بين قوسين [ ] حتى لا تختلط بهوامش المؤلف الواردة فى نهاية المقال . هناك أبيات من مسرحية « هملت » نقلتها من ترجمة الدكتور محمد عوض محمد لهذه المسرحية (دار المعارف) من سلسلة مسرحيات شكسبير التى نشرتها الإدارة الثقافية للجامعة الدول العربية .

بالكثير لكتاب هيدجر « الوجود والزمان » ( ١٩٢٧ ) . عند سارتر أن نتائج البحث الأنطولوجى تفضى إلى أن الحرية ضرورة ، لا بل إنها قدر لا مفر منه . هذه الكلمة - الحرية - هي الجذر الأساسى الذى يغذى كل دراسات سارتر عن أدباء أفراد : بودلير ، فلوبيير ، جان جينيه ، كامو ، موريالك ، جيد ، جبرودو ، ناتالى ساروت ، دوس باسوس ، فوكتر . فى هذه الدراسات يستخدم سارتر تحليلا نفسيا وجوديا ، يركز على الاختيار الأساسى فى حياة كل أديب .

بودلير ، مثلا ، هرب من حرته إلى الارتقاء فى أحضان مبادئ لاهوتية وأخلاقية مقررة سلفا ، وإن عجز - لضعفه البشرى - عن العيش طبقا لهذه المبادئ . لهذا كان ، فى نظر سارتر ، مجرد متمرد وليس ثوريا حقيقيا . جينيه - « القديس والشهيد » - على العكس من ذلك وجد الجراة لكى يتبع جنسيته المثلية ، وميله إلى السرقة ، وذلك جزئيا على سبيل التحدى لمواضعات مجتمع بورجوازي قائم على الاقتناء المادى ، وعلى تجنب المخاطرة الفكرية والروحية والجنسية . فرانسوا موريالك - الروائى الكاثوليكى - نموذج آخر لفرض الأطر المسبقة على العمل الفنى . فى مقالة عن « مسيو فرانسوا موريالك والحرية » ( ١٩٣٩ ) - نقلها إلى العربية جورج طرابيشي - ينهم سارتر الروائى بتلك الخطيئة المميتة التى أودت بأوديب وغيره من الأبطال التراجيديين الإغريق : خطيئة الكبرياء . إن موريالك يلعب فى رواياته دور الإله كلى القدرة ، كلى المعرفة . وكما يعرف الإله خبايا النفوس وأدواء الجسوم ، يعرف موريالك كل شئ عن شخصياته ، ولا بدع لها مجالا للنمو الحر . إنه يكتب من زاوية المطلق ، وكأنه يتعامل مع الأبدية ، لا مع كائنات تاريخية مشروطة بزمنها ومكانها وموقفها . وموريالك يحدد ماهية شخصياته قبل أن يكتب ، ويقرر أنها ستكون على هذا النحو أو ذاك . إنه مثل آمودبوس ، ذلك الشيطان الأعرج الذى صور له لوساج ، وكان يرفع سقوف منازل مدريد ليطلع على أسرار سكانها . أو هو - بعبارة أكثر وقارا - ينصب نفسه قاضيا يتوحد فى البدابة ، متعطفًا ، مع شخصياته - تيريز ديكورو مثلا - ثم إذ به يتراجع لكى ينظر إليها من الخارج ، ويحكم عليها .

جون كروورانسوم ناقد أدبى ذو ثقافة فلسفية بعد من آباء « النقد الجديد » ، وقد كان معلما لآلن تيت فى جامعة فاندربيلت . يقول عنه مالكولم برادبرى : إن منهجه ، رغم ميله إلى النقد التطبيقي ، فلسفى التزعة ، يدين بالكثير لكانط ، وربما لبرجسون . فهو يناقش العمل الفنى أنطولوجيا ، أى كشئ فى حد ذاته . ويتتبع هذا توكيدا لما هو عينى ، وشكا فى التجريد ، وإيمانا بأن الفن معنى ، أساسا ، بفعل الإدراك الحسى .

لرانسوم محاضرة عنوانها « الشعر كلغة بدائية » ( ١٩٤٢ ) (نقلها إلى العربية جبرا ابراهيم جبرا) يقول فيها : « إن دافع الشاعر أنطولوجى (كينونى) ، كدافع من تسميه العالم . إنه نجبرنا عن بعض سمات العالم الطبيعى ، وهى ليست السمات التى نجبرنا عنها العالم - وإن يكن كلاهما نجبرنا عن بعض سمات كينونة الأشياء . وأنطولوجية العمل تنبع من اتحاد البناء والنسيج وما يتولد عن هذا الاتحاد من معنى . فأنطولوجية العمل

كلمة

يتقارب المدخل الأنطولوجي أو «الداخلي» إلى فن الأدب مع المدخل المضادة لدى كل نقاط الأفق الأدبي بأكمله . وخير ما يخدم عرضي هو أن أورد بعض إشاراتي على شكل هوامش . بعض مقالاتي المنشورة في كتابي «الصورة اللفظية» تمس المراحل الباكرة للنقد الكلي أو النقد «السياقي» الداخلي في الدراسات الإنجليزية الحديثة . وهنا أورد بضع أعمال حديثة تسمح التطورات الأخيرة وبعض أعمال أسهمت ، على أكثر الأنحاء مباشرة ، في تشكيل الحجة التي سأحاول التقدم بها هنا . القسم الأول : كتابا مري كريجر «الرؤيا المأسوية : تنويعات على خيط في التفسير الأدبي» (نيويورك ١٩٦٠) و «سوناتات» شكسبير والبوطيقا الحديثة «(برنستون ١٩٦٤) بمسحان الصعوبات الأساسية التي تواجه هذا النوع من النقد . مقالة إنجو سدلر *The Iconolatric Fallacy* : عن حدود المنهج الداخلي في النقد ، صحيفة علم الجمال والنقد الفني «٢٦ (طريف ١٩٦٧) ص ٩ - ١٥ ، توضح بعض توازيات حديثة بين منطقتين قوميتين من النقاش : نشأتا مستقلتين إحداهما عن الأخرى إلى حد كبير : الأمريكية والألمانية . مقالة إدجار لوهر «المنهج الباطني» في كتاب : «أنساق النقد : مقالات في نظرية الأدب وتفسيره وتاريخه» ، تحرير بيتر دمتز وآخرين (نيوهيفن ١٩٦٨) توسع المنظور لكي يغطي الشكليات الروسية والتشكيلية بل «شرح النصوص» الفرنسي منذ ١٩٠٢ . كتاب لى-ت . ليمون «النقاد الجزليون» (نيويورك ١٩٦٥) ، في فصليه الخامس والسادس ، يسمح نفس الصعوبات التي يتناولها مري كريجر . وانظر كتاب جريام هف «مقالة عن النقد» (١٩٦٦) خاصة الفصلين الثالث ، والثاني والعشرين ، عن الشكليات و «استعارة الشكل العضوي» .

وفي القسم الثاني ، الذي بشرح الأفكار الراهنة عن «السياق» باعتباره خارجيا ، ووسط العمل الأدبي الذي لا تحده حدود . أشير إلى ندوة عن النقد الأدبي عقدت في ييل عام ١٩٦٥ . وقد نشرت ست مقالات منها في مجلة «مودرن لا نجودج نوتس» ٨١ (٥) (ديسمبر) . انظر بصفة خاصة مقالة جيفري هارتمان «ما وراء الشكليات» و مقالة ج . هيليز ميلر أطراف النقد المتقابلة : تأملات حول ندوة ييل . بعد ذلك أشير إلى مقالة ج . هيليز ميلر «مدرسة جنيف» في مجلة «الفصلية النقدية» ٨ (شتاء ١٩٦٦) ص ٣٠٥ - ٣٢١ . انظر أيضا كلمة الترحيب للمحرر أ . أ . دايسون في ذلك العدد . وانظر كتاب ميلر «اختفاء الرب : خمسة كتاب من القرن التاسع عشر» (كمبردج : ماساشوستس ١٩٦٨) وهو يحوي فصولا عن ستة من نقاد جنيف وفصلا عن ج . هيليز ميلر .

أما عن إشاراتي في القسم الرابع إلى تطورات علم اللغة بعد بلومفيلد فانظر ، مثلا ، مقالة أرثيولد أ . هيل : «علم اللغة منذ بلومفيلد» في «صحيفة الكلام الفصلية» ٤١ (أكتوبر ١٩٥٥) ص ٢٥٣ - ٢٦٠ ومقالته «تحليل لقصيدة البازي» [لهوكتر] : تجربة في المنهج البنائي في مجلة «منشورات رابطة اللغة الحديثة» ٧٠ (ديسمبر ١٩٥٥) ص ٩٦٨ - ٩٧٨ ومقالته «أغنية بيا» [لبراوننج] : محاولتان في القراءة البنائية في كتاب «قراءات في علم اللغة الانجليزي التطبيق» تحرير هارولد ب . آلن (نيويورك ١٩٥٨) . وعند نهاية هذا القسم أناقش البنيوية : انظر «البنيوية : دراسات جامعة ييل في الأدب الفرنسي» ٣٦ - ٣٧ (أكتوبر ١٩٦٦) عن البنيوية في علم الإنسان ، والتحليل النفسي ، وعلم اللغة ، والنقد الأدبي ، مع بيلوجرافيات مشروحة قيمة . انظر بخاصة مقالة أندريه مارتينييه «البنية واللغة» ، ومقالة مقالة جيفري هارتمان البنيوية : «المغامرة الأنجلو - أمريكية» ، ومقالة «إيكول ريفاتير» وصف الأبنية الشعرية : مدخلان إلى قصيدة بودلير «القطط» انظر أيضا مقالة رومان ياكوبسن وكلود ليبي شراوس «قطط شارل بودلير» في مجلة «لوم» ٢ (١٩٦٢) ص ٢١ . ومقالة ياكوبسن «وجهان للغة ونمطان من اضطراب الحُبسة» [فقدان القدرة على الكلام] في كتاب «أسس اللغة» (س - جرافاج ١٩٥٦) ص ٦٤ - ٧٢ (وقد أعيد طبعها تحت عنوان «القسمية الجذرية في اللغة» في كتاب «اللغة بحث في معناها ووظيفتها» ، تحرير روث ناندا آشن ، نيويورك ١٩٥٧) ، ومقالته المسماة «تقرير ختامي : علم اللغة والبوطيقا» في كتاب «الأسلوب في اللغة» تحرير توماس سبويك (نيويورك ١٩٦٠) ، وهو نص أبحاث مؤتمر عقد بجامعة إنديانا في ١٩٥٨ . وفي المجموعة المسماة «أنساق النقد» ، المذكورة أعلاه ، انظر مقالة ف . و . بيتسون «علم اللغة والنقد الأدبي» ومقالة و . ك . ويمزات «التكوين : إعادة زيارة لمغالطة» . العلاقات السياقية للموضوع الشعري كـ «مفهوم» تجدها محل نقاش ، على ضوء الفلسفة الإنجليزية في اللغات ، في كتاب جون كينزي «لغة النقد» (١٩٦٦) خاصة صفحات ١ ، ١٢ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ١٦٢ .

- عجا أي مصرير وضع نصير إليه ياهوراشيو ! لماذا لا نتبع بخيالنا مصرير ذلك التراب النيل لجسد الإسكندر ، حتى نجد أنه استحال طينا يسد به لقلب برميل ؟
- إن هذا يكون إسرافا في التصور قليل الجدوى « (مسرحة «ملت» الفصل الخامس ، المنظر الأول)

إن السؤال عن الموضوع الصائب للدرس الأدبي ، أو أكثر موضوعاته إقناعاً ، يغم اليوم في ثنابا سؤال آخر عما إذا كان من الممكن طرح مثل هذا السؤال على نحو صائب . وخير تقرير وجيز لهذه المشكلة الوجيزة أعرفه إنما يقع قرب نهاية كتاب مري كريجر المسمى «الرؤيا المأسوية» . ومن ثلاثة عشر صفحة ، رثائية على نحو غني ، تنمى موت النقد «الشكلي» الأمريكي ، أختار بضع جمل لا تعوزها الفصاحة

- لما كانت العضوية وعدم قابلية النص للانتهاك مسائل نوع لا درجة ، فإنه ينبغي النظر إلى الشعر على أنه شكل من الحديث غير إشاري ، بمعنى من المعاني ، حتى رغم أنه ينبغي أن يكون ، بمعنى من المعاني ، إشاريا لكي يكون شكلاً من الحديث ، أساسا .
- يلوح لي أن هذا الدور يمثل النقطة الحاسمة ، إن لم يكن نهاية الطريق ، في النقد الحديث .

- إن مُنْظَرى المستقبل الذين يريدون المحافظة على مكاسب .. هؤلاء النقاد ولا يريدون أن يروها تضع في تيار النظرية الأفلاطونية العام سوف يتعين عليهم أن يجدوا سبيلا لإبقاء نظام الشعر السياقي مغلقاً ، وأن يجعلوا المواد الشائعة التي تدخل الشعر - مواضع معاني الكلمات ، وعلاقات الأفضية ، والأشكال الأدبية - نحوز في الفعل الخلاق مع متطلباته العضوية بحيث نخرج فريدة تماماً<sup>(١)</sup> .

إن هذه القطع تؤكد مشكلة تمييز القصيدة كموضوع قابل للعزل وقابل للمعرفة في قلب مستنقع خبرتنا المعقدة ، حقيقية أو لفظية ، أكثر مما تؤكد المشكلة المكلمة أو المعتمدة عليها بشكل وثيق والتي تجد كرنجر في كتابه هذا معنيا بها - إذ يحتاج بأن ثمة اختياراً «مانويا» في مقابل الاختيار «الأفلاطوني» - نغني مشكلة صدق وقيمة النماذج التصورية المنطوية ، بالضرورة ، في بنية الموضوع القابل للمعرفة . أما المشكلة السابقة ، مشكلة معرفة الموضوع (أو بلغة أسمى : مبحث المعرفة) فهي ما يعنى هنا مباشرة .

لقد كان نمو هذه العقدة الصغيرة من الأفكار لا يقل بطناً ولا التفافاً ولا تدرجاً عن نمو أغلب الأفكار بيد أنه بالنسبة لغرضنا الحالي ، اعتقد أن أربع لحظات نقدية هي فقط ما نحتاج إلى أن نميزه . وأولى اثنتين من هذه اللحظات يفصل بينهما قرابة قرن . أما الثالثة والرابعة ، إذ تأخذان برقاب الثانية ، فتقعان في آنٍ واحد اليوم . وهاتان الأخيرتان هما ما سأوقف عنده بصورة أساسية .

#### - ١ -

إن فكرتنا الحديثة عن العمل الفني على أنه وحدة موجودة على نحو منفصل ، مستقلة - بمعنى من المعاني - أو تدور حول ذاتها ، فكرة وثيقة الصلة بفكرة الشكل العضوي الحيوي . إن سنجاباً يركض في قلب شجرة ، والشجرة المتجذرة شيطان أكثر نبلاً للاحترام وأكثر إقناعاً من كتلة صلصال تنصدع أو حتى من قطعة صخرة صلبة انكسرت من جانب جبل . إلى هذا الحد نكون متابعين لأرسطو . بيد أن المركز والتوكيد الحديثين لهذه الفكرة لم يتحققا إلا في حقبة الفن الرومانسي ونظرية الطبيعة . إن الصورة الكاملة للشكل العضوي في الشعر قد وجدت حوض بذورها ونموها الأول في الغابة الممطرة المدارية للفلسفة الطبيعية في القرن الثامن عشر ، والأوصاف العلمية الباكورة ورسوم الأشكال الحية ، والعالم البيولوجي عند كانط وجوته وشلنجر وكولردج

وكينس . كانت العضوية مضمونا أدبيا ، ومادة مادية (كما في قصيدة إرازموس دارون المسماة «الحديقة النباتية» ) ، لعدة عقود ، قبل أن تغدو الميتافيزيقا النقية لنظرية في المعرفة والشكل الجماليين . وقد حدد كولردج - الذي كان بصره مركزاً على كل من الطبيعة الحية وشكسبير - خمس خصائص للشكل البيولوجي . ومن ثم ضمنا - وصراحة جزئياً - للعمل الفني . قال من الناحية الفعلية إن الأعمال الفنية - كالكائنات العضوية الحية . كانت كليات (وليست تجميعاً لأجزاء - «ليست الأجزاء بشيء» ) . إن الأعمال الفنية تنمو كالنباتات الحية ، متمثلة عناصر متباينة في كيانها الخاص . وهي تتشكل من الداخل ، لا بفعل ضغط أو قوالب خارجية . والأجزاء يعتمد بعضها على بعض (ينفخ بعضها الحياة في بعض)<sup>(٢)</sup> . وقد ظل هذا وصفاً كلاسياً يحظى باحترام كبير . إن أجزاء معينة من القصائد ذات لمعان موضعي (دويت أو مناجاة للذات) صلصال صانع النماذج ، حجر المثال وإزميله ، ضوضاء الآلة الكاتبة أو رائحة الطهور . قوالب التماثيل البرونزية (حتى قوالب الكعكات المسكرة والحلالم اللحمي) ، الاعتماد المتبادل بين طفلين على طرفي أرجوحة : مثل هذه الخواطر تستطيع أن تثير - إذا سمحنا لها - بعض تساؤلات عن ذلك المركب المجازي . بيد أننا لن نطيل النقاش على مثل هذه الأسس<sup>(٣)</sup> .

#### - ٢ -

إن الموقف التطبيقي الذي نتمه النقاد الأمريكيون الجدد في مقالاتهم في أواخر الثلاثينيات وفي الأربعينيات قد أكدته ، قبلهم ، بقوة درامية كبرى واستراتيجية غنية أ . أ . رشاردز في القسم الأول من كتابه «النقد العملي» (١٩٢٩) ، وهو نوع من الآلة أو الشرك صنعه من تجارب اضطلع بها بجامعة كامبردج - تجارب على قصائد مع الطلاب : وتجارب على طلاب مع القصائد . وقد كان من المتضمنات - وإن لم يكد يثبت - في كتاب رشاردز أنه يمكن تمييز القصيدة الجيدة عن القصيدة الرديئة عن طريق الفحص المصمم لعلاقاتها الداخلية ، التي لا يربط بينها من الخارج سوى استجابة «مخلصة» من جانب شخصية القارئ بأكملها . إن القصائد الثلاثة عشر - بلا توقيع ولا عنوان ولا تاريخ - التي اختارها للعرض (إلى جانب خيانات مختارة ، و «محاضر» بقلم طلابه ، وعدد محدود من التلميحات الماكرة بقلم رشاردز





السكاني الأكاديمي في فترة ما بعد الحرب ، وما ترتب عليه من تصعيد  
محيف لجهود النشر ، قد أحدثا نفس النتيجة الثورية . إن الأشخاص  
الجدد والأجيال الجديدة من المحترفين بحاجة إلى منابر جديدة . ونصيحة  
باوند للشعراء قد وُجد أنها معادلة في الإقناع للنقاد الطامحين . والبرامج  
الإيجابية بتعين إدخالها عن طريق الاحتجاجات أيضا ، وهو ما قد يكون  
الجزء الأجهز صوتا ، والأسهل تعريفا ، من العقيدة . إن النقاد الذين  
دون الخمسين اليوم يحتمل جدا أن يكونوا - في هذه المناسبة أو تلك -  
قد جهروا بحزنهم على موجة الحذقة الإسكندرية ، والتطبيقات الآلية  
لـ «الشكلية الأنجلو- سكسونية» مما تلا رواج نظرية النقد الجديد .  
ويلوح أن الشرح قد غدا «زانية بابل» ، التي تجلس متسرلة بثياب  
أكاديمية سوداء ، على تبن النقد العظيم ، توزع بلسمًا مكررا منوما من  
كأس حذلقها <sup>(4)</sup> [صدى من سفر : رؤيا يوحنا اللاهوتي بالعهد  
الجديد] .

وفي تقرير عن ندوة دارسين شبان عقدت بجامعة ييل ، منذ بضع  
سنوات خلت ، نلتقي بإعلان راضي عن ذاته مؤداه أن «الشكلية  
المحلية» ، ومن كان عدوها الرئيسي بالأمس فقط : نسق الصور  
الأصلية عند نورثروب فراي ، لم يعودا «يقعان في الصميم» ، من  
المشاورات الحكيمة . لم تعد هناك معاداة لأيهما . ولكن دروسها يمكن  
أن تعتبر أمرا مسلما به . والوحي القادم سوف يأتي من أوروبا . كان مدير  
الندوة أستاذا في قسم الأدب الفرنسي بجامعة ييل . وأغلب المشتركين  
«تلقوا تدريبهم في أوروبا» ، أو كانوا على الأقل مدرسين في أقسام  
اللغات المتفرعة من اللاتينية أو أقسام الأدب المقارن . والمعلق الذي  
سقت كلماته هوج . هيليز ميلر ، أستاذ الأدب الإنجليزي بجامعة جونز  
هوبكنز . وفي موضع آخر نجد تقرير هيليز ميلر ، في نفس اللحظة  
تقريبا ، عما صار يدعى مدرسة جنيف <sup>(5)</sup> . في النقد الفرنسي ، وهي  
التي تمتد موروثها مباشرة عبر صفحات «المجلة الفرنسية الجديدة» وبعض  
النقاد الإنجليز في القرن التاسع عشر إلى الرومانسية - وهو في النهاية ،  
على ما أظن ، موروث منحدر عن لونغينوس . «الوعي بالوعي» - أو  
وعي الناقد بوعي الكاتب - في شفافية متطابقة : ذاك ما يصنع النقد أو  
هو النقد . إنه اتحاد موضوع بموضوع آخر ، نشاط روحي - يكاد يكون  
ملائكيا . أما العمل الأدبي كما موضعتة التصورية الأرسطية فلا يعدو أن  
يكون عقبة معنمة . ولا شيء أقل من وعي كامل ، منتشر عبر كياني  
كامل من التعبيرات ، الكامل منها والشذري ، المتعمد والذي أوحى به  
المصادفة ، خلبق أن يتقع من غلة ذلك الميل إلى التشارك . وفي الوقت  
ذاته (وعلى سبيل المفارقة ، رغم محو الذات لازم من جانب الناقد في  
حضور المؤلف) فالنقد متابعة لمغامرة الناقد الروحية الخاصة (كما في الأيام  
الخوالي ، مع بعض اختلافات ، لدى أناتول فرانس ولدى أوسكار  
وايلد) . إنه فعل فني ثانوي ، نوع من الأدب الخلاق ، مخلص  
للموروث السويسري المحلي : موروث التأمل والتهويم والاعتراف على  
طريقة روسو ، وسنانكور ، وكونستان ، وإميل ، ورامو .

وفي كتاب يضم دراسات عن الأدب الإنجليزي في القرن التاسع  
عشر ، هو كتاب «اختفاء الرب» ، وجدنا هيليز ميلر يقدم مثلا قبل

نفسه) ، ربما كانت قد بدأت تتخذ - حين يعيد المرء زيارتها في سياق  
مناظرات اليوم - مظهر مجموعة من الثدييات والطيور والحشرات  
الصغيرة ، ربما إلى جانب أحجورة أو عصا أو حجر دُس لتحقيق  
التوازن ، وكل منها معروض تحت زجاجة خوائية ، مع تعليمات للطلبة  
من عالم مهيمن : «افحص فحوصا كاملا وقرر أيها حي» . ومع ذلك  
فإنها لم تلح كذلك لجلب شاب مهتم من الأكاديميين في الثلاثينات . ربما  
لم تكن تلوح كذلك كلية الآن . وفي تصوري أنه قل بين أكثر النقاد  
السياقيين الخارجيين اليوم تصميمًا من هو خلبق أن يذهب إلى أنه - في  
ظل الأوضاع المشتتة ، على نحو صناعي ، لتجربة رتشاردز ، خلبق  
أن يعجز ، بأمانة ، عن أن يجد أي اختلاف في المغزى والنغمة والكيان  
الشعري (والقيمة الشعرية) من المقطوعة الأولى من أربع قصيدة يوردها  
رتشاردز :

كان ثمة نشوة للربيع في الصباح

عندما بحثنا بحثنا في الغابة .

لأنك كنت ربيع قلبي ، يافتى العزيز . وقد أقسمت أن حياتي طيبة  
[ج . أ . س كندی]

والأبيات الأربعة الأولى من ثالث قصيدة يوردها :

لدى الأركان الخيالية للأرض الكروية انفخوا .

في الصور أيها الملائكة ، ولتقم ولتقم

من الموت أيها الحشد الذي لا يحده حد ولا بعده عد .

من الأرواح . ولتخص إلى جمع شتات أبدانهم . [جون دن]

- ٣ -

وإزاء قابلية الإنجراح البالغة لمفهوم شخصية الأب ، وتعليمات  
فرويد ، وما تلا ذلك من وعي عم العالم الأكاديمي في عصرنا . لم  
يكن من المنتظر أن يتحول موقف النقاد الأمريكيين الجدد - حتى في  
أكثر حالاته إقناعا - إلى شيء سكوني ، أو أن تتمتع أفكارهم بسيادة  
طويلة كتلك التي تمتع بها سحر النزعة التاريخية الذي سبقهم . إن التفجر

الآيين الذي قدمه بمناسبة ندوة بيل في ١٩٦٥ . وفي تصوير لطبعة ورقية الغلاف (١٩٦٥) من هذا الكتاب فصل القول في ذلك : « يلوح أن من الممكن للطرق الأوربية في أداء النقد .. أن تلوح للأمريكيين بديلا لخلق نقد محلي آخر .. يتمثل تقدم النقد الأوربي في العشرين سنة الماضية ، ومع ذلك بعيد تشكيله حسب خبرتنا الأمريكية الفريدة بالأدب وقواه »

كان تصديره في الطبعة الأصلية ، صلبة الغلاف ، يقول : « لن كان الأدب شكلا من الوعي : لقد كانت مهمة الناقد هي أن يوحد بين ذاته والذاتية المعبر عنها في الكلمات ، وأن يحيا تلك الحياة من الداخل من جديد ، وأن يكونها من جديد في نقده » . والفصل الختامي الأخير من كتاب « اختفاء الرب » ، وموضوعه جيرارد مانلي هوبكنز ، ربما كان أنصب تمثيل في الكتاب لمنهج مدرسة جنيف ، وقد نقل إلى الخبرة الأدبية للولايات المتحدة الأمريكية . إن قصائد ، وصلوات ، ومذكرات طلبة جامعيين ، ويوميات ، ورسائل ، ومقالات ، « حديث » و « باكرة » ، قد سُحقت وأعيد تجميعها في جدل لا تاريخي أساسا . إننا نفحص إعادة تركيب عقل - عزل ، بصفة خاصة ، في وعي حاد ب « مذاقه » الخاص ، ومع ذلك فهو يتوق - دون راحة - من خلال بنيتة الداخلية المميزة ، والقوة المحددة لهذه البنية ، والاستعارات ، والتقفية والانسجام ، في عالم من الكلمات والشعر أرقش على نحو متعدد الألوان - يتوق إلى توافق الحس بمحاكاة الله في الطبيعة والروح الإنسانية . إن التوكيد يقع ، بصورة متروكة وتأكيدية ، على ما هو متعدد . إن ما تتسم به خبرة هوبكنز من عجلة مشوشة ، وتقطع في النغمات ، وتعدد للألوان وتغطية السجل الشذري ، تجعل منه نموذجاً مثاليا لهذا النوع من العرض عن طريق التقطيع أو التجزئة على شكل ذرات . ويولد هذا غمامة رقيقة من عقل هوبكنز . إن ناقداً من المدرسة السيرية التي عني عليها الزمان (وعرضاً نلاحظ أنه لم يجر النقد الأمريكي الحديث من محالها سوى النقد الجدد) قد يشكو من أننا لا نجد هنا إلا أقل القليل من شكل أو خط الحياة ، أو حتى أي سيرة ذهنية ، وأقل القليل من المعالم ، أو الحكايات ، أو المداخل ، أو الذرى . ولا ريب في أن هذا النوع من الشكل ، عن طريق انعدام الشكل ، له بعض الصلة المراسلة لضرب مدرسة جنيف السنية صفحا عن أشكال المؤلف الشعرية المتحققة « المجد لله على الأشياء الرقشاء .. احمدوه » [من سوناتة ليو بكنز] . إن هذه السوناتة الاقتصادية الفاتنة ، وعنوانها « الجمال المتعدد الألوان » ، تُفحص بعناية مُحبة ملحوظة ، لأن الناقد ينظر إليها على أنها نوع من الملخص أو الشعار لوعي بكنز بالتقفية . وهي تلوح ، بدرجة مساوية ، شعارا طيبا ، من حيث معناها الذي تؤكد ، إن لم نقل من حيث شكلها الماكر ، للمنهج النقدي المعروض .

ومرى كرينر أستاذ أمريكي آخر راح ، في السنوات الأخيرة ، يراقب نقاد جنيف عن كتب متعاطفا - وإن يكن يملك قدرة كبيرة بارعة على مقاومتهم . وثمة اثنان من أحدث محاضراته - ألقينا في ندوة عن العلوم الإنسانية بجامعة جونز هو بكنز عام ١٩٦٨<sup>(١)</sup> ، نطبان

والوعي الخالص للكاتب . وتُحَلَّل مثل هذه الوحدة الوسيطة ، وهو ما يدفع إليه بنجاح نقاد جنيف ، نتيجة لا ينجو منها كرينر إلا بالكاد ، إذ كثيرا ما أدى به جدله الخاص إليها رغم أنه . وهو يشير ، عرضا ، إلى نقاد الصبر البالغ الذي يتسم به الناقد الأمريكي إيهاب حسن الذي نراه - في فراره من الموضوع الشعري - يكاد يؤكد ، وإن لم يؤكد تماما ، عدمية الصمت . (وهنا ، أيضا ، يمكن أن نذكر صوتا بارزا من أصوات الصمت في كمبردج ، بانجلترا ، هو صوت جورج ستاينز . وكذلك أبض سوزان سونتاج ، النيويوركية المنشقة على التفسير) . إن كرينر في أعماقه لا يريد لهذا التدمير أن يقع . وهنا مرة أخرى ، كما في كتابه « نافذة للنقد » (١٩٦٤) ، يبيب بذلك القياس الخارق الذي يأتي في آخر لحظة : غرفة شعرية مقفلة « تبادل مرآياها الانعكاس » وتفتح (أسرع ! ) نوافذ كثيرة على الواقع الخارجى . أو نجد لديه صيغة أحدث . إن القصيدة « حديث » و « شيء » في آن واحد وهي بهذه المثابة حركة وفي حركة ومع ذلك فهي حركة السكون . السكون الذي هو في آن واحد مازال يتحرك . وساكن إلى الأبد<sup>(٢)</sup> . إيه ياخروس السكينة التي مازالت عذراء ! [صدى من قصيدة لكيتس] . أما أعداء الوساطة المتطرفون من مدرسة جنيف . وعلى رأسهم . جورج بوليه . فقد توقفوا كثيرا عند خيط « الزمن » . ذلك البعد الداخلي الرجسوفى الذي يجد فيه الوعي - الدينامية البشرية - كيانه وحركته - وذلك على النقيض من تلك التوسطات الموضوعية ، المضفى عليها طابع مكافئ بارد . والتي يريد الأفلاطونيون والنقاد الجدد - وكلهم شكليون - تجسيد القصيدة في إطارها .

وكلما صعب النجاء من تدفق الزمن ، كما يراه مرى كرينر ، كان ذلك أفضل . لا يستطيع المرء أن يظفر بالحق في اعتبار القصيدة وحدة إلا إذا هو واجه ، أولا ، وتقبل كونها ، حرفيا ، لا وحدة والذين لا يملكون الشجاعة للقيام بهذه المغامرة ، ومن ثم لم توضع براعتهم قط موضع الاختبار حقا ، يشكلون الصفوف المتعددة والمتباينة من النقاد الذين ينغمسون اليوم ، أكثر مما كان الشأن في أى وقت آخر ، في الوساطة المسرفة أو إضفاء الطابع المادى على الموضوع الشعري . يلوح أن الدرس قد استوعب . فنحن نستطيع أن نكرر التفرقة على طول خطوط قومية وثقافية . هاهنا في هذه الحديقة التي تشتمل على مقولات وسيطة قابلة للتعريف - وإن يكن كرينر ينكص بأدب عن القول بذلك - نجد المحصول البالغ ازدهار حاليا من الأنظمة الأمريكية المحلية للموضوع الشعري . إن المناظرة التي جرت في أواخر الخمسينات بأمريكا بين قدامى المؤكدين ، من مدرسة النقد الجديد ، للقصيدة وبين أصحاب الصور الأصلية والـ Mythopoeists الجدد ، وأنصاف حلفائهم من الروثريين الشيطانيين (وهذا انتصار باهظ التكاليف للفئة الأخيرة . حيث أنهم كسبوا أرضا كبيرة ولكنهم احترقوا في أتون حرارتهم الخاصة) قد تلتها - بين النقاد الأصغر سنا - مرحلة ازدهار مجنون واختطاف لأكثر العدد اتساما بالطابع الملموس والباقي مما وقعت عليه أبصارهم على رف التاريخ . في هذه الحقبة الجديدة ، نجد أن كتابا يقدم حجة ثورية مؤداها أن المفتاح الوحيد للصائب ، وقد أهمل طويلا ، لقراءة تشوسر إنما يمكن في البلاغة الوسيطة . ويجد كتاب آخر نفس المفتاح في صلة

وثيقة - لم يفتن إليها أحد حتى الآن - بين تشوهر وهندسة المعارف الوسيط . (٨) وثمة كتاب ثالث - كتب بطريقة الشرح الفائق الذي كان لأستاذ المؤلف بجامعة هوبكنز ، الأستاذ إيرل واسرمان ، ضلع كبير في نميته - بين أن قصائد بوب الهوراسية ينبغي قراءتها - صورة صورة - لا في منظور أهاجي هوراس ورسائله فحسب ، وإنما أيضا في منظور تعليقات عصر النهضة على هوراس : وقد أضيفت عليه صبغة أخلاقية ذات مغزى . (٩)

لقد قلت في مقالة أخرى لي : « ما من مفهوم عقلاني ومنهجي . وما من كلي شفيف يُحاول ، إلا ويمكن تحويله ، وبسرعة فائقة ، إلى لعبة تاريخية تنسم بالكُمدة » . دعوني أضف الآن أنه ما من لعبة كامدة ، أو قطعة مينة من التاريخ الأدبي ، إلا ويمكن إحياؤها بإمرار تيار كهربي فيها عندما تعيد اكتشافها حلقة بحث تبحث عن أدوات وربما حدث ذلك على أيدي دارسين هم من الانشغال بالمستقبل إلى حد يمنعهم من أن يكونوا على ذكر من أنه قد سبق لهذه اللعبة أن ماتت . يتجه تفكير المرء الآن ، بصورة خاصة ، إلى البرامج الحديثة لـ « الأجناس » الأدبية (إيه يا ظلال برونتير ، وبابيت ، وكروتشه ! ) وهي التي تنبثق كشجيرات الكستناء حول الجذع الرمادي الموقر المكروب لمدرسة الأرسطيين الجدد في شيكاغو . إن الجنس الأدبي ، الذي كان يوما معيارا كلاسيا للقدح والتخلية [حرفيا : الاستبعاد] ، والذي ظل دائما جزءا يحتاج إليه من المعجم الوصفي لمؤرخ الأدب ، والذي أهيب به حديثا - تحت رعاية « النقد الجديد » - على نحو مفيد كجزء من لغة الشاعر أو إطاره المرجعي يُمكن من انطلاقاته التعبيرية الخاصة ، يُعاد الآن اكتشافه في الكتيبات الألمانية ويغدو جزءا من المنظور التاريخي اللبرالي ، والمنهج النقدي ، وهو بهذه المثابة معيارا للشروح والتحليلات والتسامح النقدي . إن كتاب الدكتور جونسون « تاريخ راسلاش » يشتمل على شخصيات تتحدث ، طوال الوقت ، كدمى فلسفية ، ومتحذلقين متعاطمين ، ومع ذلك فهو حكاية ناجحة ، تستحق - على حد تعبير أغلبنا - ما نالته من شهرة . كيف تسخى لجونسون تحقيق هذه المآثر الأسلوبية ؟ تكمن الإجابة في حقيقة مؤداها أن « راسلاش » ليست رواية ، وإنما هي خرافة أخلاقية . لقد كان للخرافة الأخلاقية قواعدها الخاصة ، قواعد تكفل وتؤدي إلى توقع لغة تجريدية أخلاقية الصبغة (١٠) . إن مجموعة من الدارسين الشبان تتمركز في فرع دائرة شيكاغو بجامعة إلينوى قد بدأت حديثا تنشر مجلة عنوانها Genre (الجنس الأدبي) . وقد أشرفوا على منبر لمناقشة الجنس الأدبي في لقاء رابطة اللغة الحديثة عام ١٩٦٧ بشيكاغو ونشروا (في العدد الثالث ، يولييه ١٩٦٨) ندوة عن رسالة جديدة في الهرميوطيقا (علم التفسير) ، هي الرسالة الموسومة بـ « صحة التفسير » (١٩٦٧) من تأليف الأستاذ أ. د. هيرش بجامعة فرجينيا . وفي فصل طويل من هذا الكتاب ، يُلوّب دونالد هيرش حول مصطلح « جنس أدبي » سلسلة مفهومات لحظية ، مستبعدا التعريفات العريضة الثابتة للأجناس الأدبية التقليدية ، ومتحركا نحو مستوى يعلو قليلا ويكاد يتطابق مع المعنى الفريد لكل عمل - أو ربما كان ، في الحقيقة ، يتطابق معه ويدخل في باب الحشو التكراري . يظن هيرش أنه يستطيع أن يبيّن « الجنس

الأدبي » منفصلا عن كل عمل ، ولكنه قريب منه بحيث يطبق قاعدة مؤداها أن التفسير الصحيح يعتمد على معرفة الجنس الأدبي . وأشك فيا لو كان يستطيع أن يفعل ذلك . أظن أنه في كل المعاني الأوسع (والمألوفة) لمصطلح « جنس أدبي » فإننا نكتشف جنس العمل بكوننا قادرين على قراءته : لا العكس . وأنا أورد هذا المقال من استدلال هيرش لأنه يلوح لي ، كاستدلال كريجر ، واحدا من المحاولات الراحنة الأكثر حذقا وشجاعة (وإن تكن مخطئة في ظني) لوضع اليد . دون تدمير ، على وضع القصيدة الوسيط . ذي التوازن الرهيف . بين الشاعر والقارئ . تحت شجيرات في حديقة وراء بيت قديم قرب مكتبي توجد لوحة صغيرة من الحجر تحمل هذا النقش [شاهد على قبر

LOTTERY  
NOV. 25, 1889.

LOVING  
FELLOW - CREATURE

في منتصف طريق تفسيري لهذه الوثيقة (بدءا من السطر الأخير) أحدث الجنس الأدبي بمعناه الواسع ، وهذا يعينني على بقية التفسير . يفضي هذا - بدوره - إلى شبه يقين عن الجنس الأدبي [رثاء] بمعنى عربيض . وإلى تخمين مفتوح . بدرجة عالية . حول معنى أضيق نطاقا لأن كان كلب قد حصل عليه في يانصيب lottery ومن ثم سمي lottery لهذا السبب . فقد يكون تاريخ ميلاده غير معروف .

- ٤ -

إن اللحظة الثالثة في تاريخنا الحديث للقصيدة كوحدة ، لحظة رد الفعل والنبد على نحو ما رأينا لتونا ، قد جاءت في آن واحد مع لحظة رابعة ، هي من أوجه الخمسة عشر أو العشرين سنة الأخيرة تنبثق مع استمرار نشاط القطاع القديم من النقد الجديد (كما في كتاب كليات بروكس : «وليم فوكنر : إقليم بوكنا باتاوا» ١٩٦٣) ، ودعيتها تطورات علم اللغة في أمريكا بعد بلومفيلد ، كما دعمها - في فترة أحدث - نقاد جاءوا من موروث ثانياً للنقد الأوربي . وأيسر سبيل لتعريف هذه الحركة - وإن يكن ذلك على نحو غامض بغض الشيء - حتى الآن - هو إطلاق اسم «البنوية» عليها .

إن البدعة أو الطاقة الباريسية المعاصرة التي تدعى «البنوية» كثيرة : فـ «البنوية» أنثروبولوجية ، ونفسية ، ولغوية ، و (ربما في أقل امتداداتها نموا) نقدية - أدبية . إن البنوية الأدبية تنحدر ، على طول خطوط واضحة وضوحا لا بأس به ، من الشكلية الروسية في فترة الحرب العالمية الأولى (وقد شرحها للعالم الناطق بالانجليزية فيكتور إيرلنش عام ١٩٥٥) (١١) ومن دائرة براغ اللغوية التي ظهرت بعد الحرب مباشرة . (١٢) واليوم نجدها تدخل ، على نحو متزايد ، في علم اللغة العام وتندمج فيه . لم تكن الخلفية ولا السند السلافيان ، ولا الميل الأدبي الواضح لأبرز اللغويين المعاصرين : رومان ياكوبسن ، أمورا من قبيل المصادفة . فإذا تحولت «الشكلية» إلى شيء مذموم بعد قدح الماركسيين فيها ، تطور مصطلح «البنوية» لكي يغدو معادله الأوربي المقبول . وحتى بعض النقاد ذوي المترع القريب من جنيف أو بالييمور

يكتبون أحيانا بطريقة امرىء عثر على أشياء لم تكن مفقودة ، يشب بظفر - أو يشرح بإصرار - على صعوبات كانت جلية دائما ، وكانت - من الناحية الفعلية - مصدرا للتوتر والاهتمام في الاستعارات التي حاول المنظرون تجنبها . إن مري كرىجر - على سبيل المثال - امرؤ من المحقق إنه يتطلب من نظريات الآخرين درجة من الحرفية هو ذاته أبعد ما يكون عن بلوغها في تلك اللحظات « السحرية » التي يتحدث فيها عن المرأة - والنافذة ، أو المكان - و - الزمان ، في جدليته الخاصة <sup>(١٥)</sup> . ويخبط الديمومة الواعية عند أتباع مدرسة جنيف وأتباع برجسون واحدًا من أكثر الخيوط تقبلا للاستعارة ومن أكثرها تطلبا لها - زئبق استعارى بلا حدود من العالم الخارجى ينجذب إلى دوامة وعى الروح بذاتها . « شفاه تلتقي » ، « هوة تمتلىء حتى حافتها » ، « خفقة جناح » ، « جذوة نار » ، « رقائق ماء » ، « ظل » ، « طراد » ، « طيات » ، « التفاتات » ، طبيعتنا « خفة الروح » ، « لدونة الفكر » - أى صورة يمكن تخيلها لا يمكن استدعاؤها إلى طيف الاستعارات الصحيح تماما التى تعبر عن وعى الزمن عند بسكال فيما لا يتجاوز ثلاث صفحات من دراسة لجورج بوليه <sup>(١٦)</sup> . أو كما قال كاتب التجليزى يوماً في سياق كلاسيكى أبسط كثيرا : « الزمن ، من بين كل أنماط الوجود ، أكثرها خضوعا للخيال » .

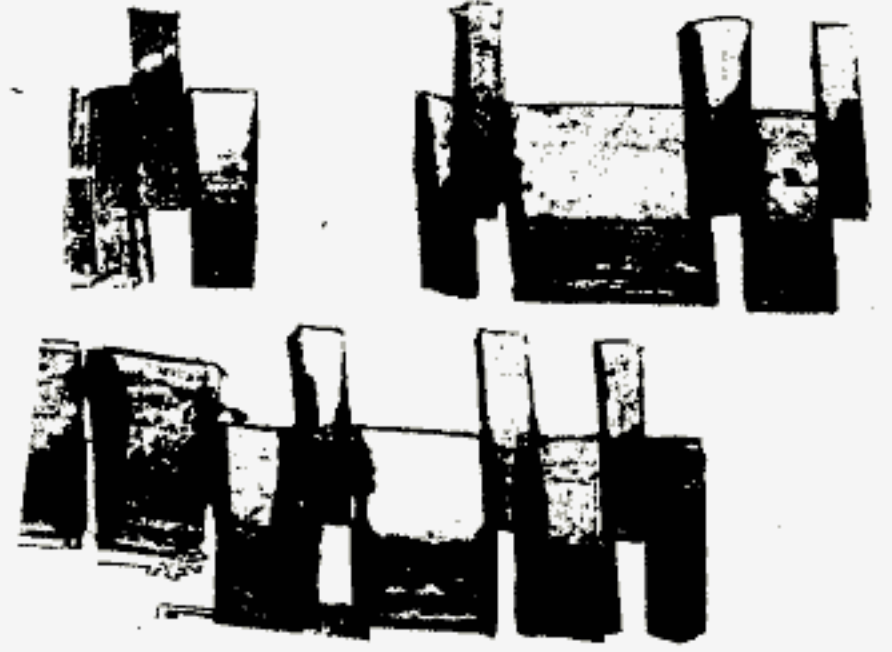
إنما القصيدة نطقٌ يتطلب - أو على الأقل يتلقى - الانتباه لامتيازها أو قل إنها تتأمل ويمكن أن تُنقد ويُحكم عليها . يُضفى عليها طابع مادي كموضوع ، ومجازى كموضوع مكافئ . وبوسعنا أن نسأل : أى نوع من الحقوق تملكه القصيدة لكي تعتبر موضوعا ، أو أى نوع من الحماية تملكه لصيانة حدودها وبنيته ؟ وأنا خليق أن أقول ، على الأقل ، إنه لا يحمل بنا أن نتكلم كما لو كان يتعين على القصيدة أن تقي بنوع من المعايير الملائكية أو الميتافيزيقية المستحيلة للوغم وحدة مطلقة - أو هي لا تكون بشيء . وإنه ليلوح من الحمق أن نتوقع من القصيدة نوعا من الصلابة والاكتفاء الذاتى لا تملكها خير وحدة نعرفها مباشرة - أعنى كاتبتها الكائن الإنسانى . إنى أفكر في السياق بطبيعة الحال - لا الداخلى . أو اللفظى ، بالمعنى الرئيسى عند كرىجر ، وإنما المظروف الخارجى - لفظياً وحقيقياً في آن واحد - وهو الذى جنح في العصر الحديث - تحت تأثير دراساتنا التاريخية - إلى تقطيع أوصال القصيدة أو تشريحها ، ذرياً ، في غير المحدود . قد يكون لنا أن ننزل هنا إلى تأكيد للبيئة (الإيكولوجيا) <sup>(١٧)</sup> أو العلاقة المعدلة على نحو متبادل بين الكائن العضوى والبيئة - وهذا خليق أن يلائم - ، على أتم نحو ، مناقشة لما للرؤيا في الشعر من قوة خلاقة ، أو التبادل المتجدد ، باستمرار ، بين القصائد والموروث ، كما في الصياغة التى قدمها إليوت . بيد أنى أقول شيئاً أيسر من القول بأن قصيدة إليوت « الأرض الخراب » تغير إما المنظر الحديث أو المنظر الطبيعى الهومرى . فأحد أجزاء التعديل المتبادل إنما هو اختيار . حقاً إن ثمة معنى يمكن به أن يقال إن البيئة بأكملها (أى الكون) يجب أن تتحمل الكائن العضوى . نحن نقرأ أنه لو تناقص المجال المغناطيسى للأرض نحو انعكاس في الاتجاه - وهو ما يمكن حدوثه ولا ريب - لفدّت إلكترونات وبروتونات شمسية ضارة معينة ، قد تسبب في طفرات للنوع الإنسانى . ومع ذلك فإنى إذ أتمشى في الغابة البدائية ،

يميلون إلى نوع ما من « البنية » (أو « البنيوية ») . إنهم يعدونها مصطلحات أفضل من « الشكل » (أو « الشكلية ») لأن « البنية » يمكن التوفيق بينها وبين الخبرة الزمنية ، وبالتالي ما يتسم به الوعى الإنسانى من دينامية وذاتية رومانسية أساساً ، على حين أن الشكل - كما رأينا - تصور مكافئ وخارجى <sup>(١٨)</sup> . وعند مري كرىجر أنه حتى « البنيوية » أقرب شئاً بشكلية النقد الجديد مما ينبغي ، ومن ثم فهى عدو واحد من الوسطاء المسرفين في الوساطة <sup>(١٩)</sup> .

وعند هذه النقطة سأدس بضع ملاحظات من عندى - عن موضوعات الدرس ، وسياقاتها ، ووضعها .

ونحن نعرف أن الدرس الأدبى يركز اهتمامه أحيانا <sup>(٢٠)</sup> على عصر أو وجه من عصر ، أو جمهور ، أو جنس أدبى (الباروك ، الروعوية ، البورجوازي ، المأسوى ، المهارقة) ، أو (٢) على مؤلف يعتبر - عليه - تفسيراً لأعماله ، أو (٣) على مؤلف باعتباره في حد ذاته ، موضوعاً شخصياً شاملاً بدرجة كافية (كما في أغلب السير الأدبية) ، أو (٤) على المؤلف باعتباره وعياً شاملاً خالصاً يتجلى في مجموعة أعماله (كما في نقد مدرسة جنيف وجامعة هوبكنز) ، أو (٥) على العمل الأدبى ذاته (ما نتجه نحوه) ، أو (٦) على أجزاء أو قطع من الأعمال الأدبية (الأشكال البلاغية والمجازات في البلاغة الكلاسيكية ، ورموز العناصر الأولية عند باشلار ، وبحث كروتش عن خيوط روحية في قراءة كصفحة اليوم) . لا ريب أنه ليس من الممكن أو المستحسن قط أن نشرع لتفضيلات أى امرئ بين مثل هذه الموضوعات . ومهما يكن من أمر ، فقد يكون من الممكن أن نلاحظ بعض الاختلافات في المركز بينها . إنى أجد نفسى مضطراً إلى أن أفترض أن المؤلف شكسبير أو المؤلف بروسست وحدة أفضل من أى سيرة له ، أو أى وجه من سيرته ، وحدة أفضل من العصر الذى عاش فيه ، والجنس الأدبى لأى عمل من أعماله ، أو أى من أعماله ذاتها - أفضل ، بالأحرى ، من مجموعة أعماله . ذلك أن الكتاب ، كسائرنا ، معرضون لشروود الذهن ، وفقدان التوازن الوجدانى ، بل والبلاهة ، واللحظات الأدنى ، واجتماع الشباب وغلظة الإحساس ، والتقدم في السن والتعب ، والثرثرة ، والتكرار . وإنما قدرتهم غير العادية على تجاوز هذه الحدود الإنسانية المألوفة في لحظات حادة معينة من عيشهم وعملهم - أى في أعمالهم الفردية والمنفصلة - هى ما تجعل منهم كتاباً عظماء . أريد بهذه الملاحظات أن تتلاقى ، عن طريق القياس ، مع مسألة : أى نوع من الوحدة تستمتع به الآلية الأدبية . « قصير الجبار قد آل إلى كلسى وطن : وبه سدوا مهب الريح حيناً بعد حين » [من مسرحية « هملت »] . بيد أن نقادنا القلقين ، على أكثر الأنحاء حيوية ضمير ، على نوع المركز الذى يمكن أن يبوته القصيدة (دون أن يجعلوا منها شيئاً « موضوعياً » ، « مكانياً » ، لا يعدو أن يكون وسيطاً) لم تقلقهم قط - على قدر ما تحدثنى قراءاتى - مشكلة قبصر أو نابليون . إننا ندخل الآن منطقة يسهل فيها أن نتهم بأننا لا نعدو أن تنغمس في استعارات . ومع ذلك فقد لاحظت أن الأشخاص الذين يعترضون ، على أكثر الأنحاء حماسة ، على الاستعارات المكانية في وصف الوحدة الشعرية (الإبناء أو الأبقونة) معرضون ، هم أنفسهم ، لأن يبعثوا عن استعارة عندما تأتى أزمته الخاصة . إن هؤلاء النقاد





ريب أن نخبرهم أو نخبر خلفاءهم اليوم : طلبتنا . إن نوع التماسيح المعروف باسم alligators (قصير ، عريض الخطم ، داكن اللون) يعيش في فلوريدا أو الصين . أما نوع العظايا الكبيرة الذي يعيش على ضفاف النيل فيدعى crocodile (طويل حاد الخطم ، لونه أقرب إلى الرمادي أو الأخضر) . أليس لهذا التوسيع للسياق بعض صلة بمزحة شريدان عن [جهل] مسز ما لا بروب ؟ من المحقق أن الأمر ليس كذلك . ونخير لنا ألا نذكره مرة أخرى .

يتساءل هيليز ميلر : أين يتوقف سياق القصيدة ؟ . أين بالتأكيد ؟ وأين يبدأ ؟ وأي درب - خلال المحيط الذي يكتنفه - يسلك ؟ لدى أي امتدادات مباشرة أو بعيدة لطبقات تغليف البيئة التجريدي يصدر السياق رنينه ؟ إن البنية الداخلية للقصيدة تلعب دوراً قوياً في هذا كله . كان ثمة تلميذ كتب يوماً مقالة يقول فيها إن دويت أكرندربوب : «no prelates Lawn with Hair-shirt lined, Is half so incoherent as my mind»

(قصيدة «الرسالة» ١ ، ١ ، أبيات ١٦٥ - ١٦٦)

ينبغي قراءته على ضوء دويت من قصيدة أخرى لروب :

«Whose ample lawns are not asham'd to feed the milky heifer and deserving steed»

(قصيدة «مقالات أخلاقية» ٤ ، ٤ ، أبيات ١٨٥ - ١٨٦)

ولما كنت من المؤمنين بقوة التوريات ، وكل أنواع المشابهات اللفظية الأخرى في الشعر ، فإني لا أعرف تماماً كيف أصوغ قاعدة السياق التي تجعلني أرفض ، عن ثقة ، مثل هذا الربط <sup>(١٨)</sup> [بين القصيدتين] . بيد أني أبحث أولاً عن المواجهات التي لا خيار لنا فيها ، وفقط فيما بعد أبحث عن القواعد ، إن وجدت . إن نتيجة تشرب القصيدة ، بلا حدود وذرياً ، في السياق وهو ما يتصوره هيليز ميلر إنما يوجد خير تعبير عنه في جملة الخاصة . [يقول] : «إن علاقات القصيدة بما يحيط بها تشع إلى الخارج كدوائر متحدة المركز ولدها حجر ألقى في الماء . وتتكاثر هذه الدوائر إلى غير حد إلى أن يتعين على الدارس أن يتخلى ، قانطاً ، عن محاولة القيام بمجرد كامل لها ... وإذا يتقدم في بحثه الذي لا يعرف نهاية ، تذوب القصيدة ... تدريجياً في كثرة تداعياتها ... وبدلاً من أن تكون وحدة مكثفة بذاتها ، لا تعدو أن تكون عرضاً من أعراض الأفكار أو الصور الرائجة في الثقافة التي ولدتها» <sup>(١٩)</sup>

إن دراسة اللغة في الموروث الغربي الكلاسيكي - المعجم اللفظي ، والنحو ، والبلاغة - قد كانت دائماً بطبيعة الحال منصبة على البنية . لم يكن هناك ، حرفياً شيء آخر يمكن لها أن تكونه . والسبب في أن الدراسات اللغوية المعاصرة تستحق أن تدعى ، بمعنى خاص ، «بنائية» يكمن فيما أحرزته من تقدم كبير في دراسة «العلاقات» ، في التحليل والتعميم ، في تعريف الوحدات اللغوية الأصغر من الكلمات ، و (ربما) كان هذا أهم منجزاتها بالنسبة للنقد الأدبي (التعرف على رقعة واسعة من القوى التضمينية (صورية ورسم بيانية) للغة . هذه هي الشكلية

أجد أن الإبرة على معصمى هي التي تستجيب مباشرة للمجال المغناطيسي ، وليس عظامي وإن تكن هذه الأخيرة لحسن حظي تجذبها جاذبية الأرض . بل إن حالات المرء الذهنية اللحظية ، وأحواله النفسية ، ومحادثاته قد تكون أقرب حتى من هذا الذي ذكرناه إلى القياس الذي نبحث عنه . إن لحظتنا نحمل ذاتها - أحياناً إزاء قوى خارجية بالغة الإلحاح ، أو إزاء مؤسسات بالغة القدم . من الممكن أن تقود سيارة في طريق مألوف ، وإن تكن ملاحه رتيبة بعض الشيء ، ولدى لحظة معطاة لا تدري إن كنت قد وصلت ، أو لم تصل بعد ، إلى قرية معينة . إن الأستاذ أ ، وهو في الستين تقريباً ، يعبر الحرم الجامعي ذات صباح من أيام السبت ويلتقي بالأستاذ ب ، وهو في الثامنة والستين تقريباً ، تقاعد حديثاً ، في طريقه ليقضي بضع ساعات من العمل المتعب في المكتبة . يتسم الأستاذ ب بحزن وهو يقول : «إني في طريقني لأمتحن الطلبة شفوياً» . يرد الأستاذ ب بمرح : «إني آسف من أجلك» . إن السياق الذي يفسر هذه اللمعة من المحادثات حقيقة مؤداها أنه طوال خمسة عشر عاماً تقريباً خلت ، كان هذان الأستاذان كثيراً ما يجلسان معاً في لجان شفهية رتيبة لاختبار الطلبة في أصباح السبت . وسندش حين نعرف سياقاً أبعد مدى : إنه في فترة أقدم بكثير ، منذ ثلاثين عاماً تقريباً خلت ، كان الأستاذ ب أحد الممتحنين الشفويين (١) الذي كان حينذاك يتقدم للحصول على درجة الدكتوراه . بيد أن تلك الحادثة الأسبق ، وقد غاصت إلى مستوى من الطبقات لا يمكن معه إعادة إحيائها إلا عن طريق مجهود في الحادثة ، ليست ماثلة في ذهن أي من الأستاذين في هذا الصباح من أيام السبت لقد كانت خليقة أن تفسد المزحة تماماً . ولنتذكر لحظة صغيرة غريبة من القرن الثامن عشر . عندما تخرج مسز ما لا بروب [في إحدى مسرحيات شريدان] بهذا التعبير :

as headstrong as an allegory on the banks of the Nile

تريد : as headstrong as an alligator on the banks of the Nile

ثمة شيء لا تعرفه مسز ما لا بروب ، ولكن يتعين على جمهور سيدات لندن وساداتها أن يعرفوه ، لكي يضحكوا . ليست ال allegories (أجوريات ، قصص رمزية) وإنما ال alligators (تماسيح) هي التي تطبق فكوكها الحادة على ضفاف الأنهار . لكن تمهل . ثمة شيء آخر ربما لم يكن بين هؤلاء اللندنيين من يعرفه - وإن أمكن تعلمه ، على وجه التقريب ، من معجم جونسون ، أو الفصل التاسع والثلاثين من «راسلاس» . وباعتبارنا نقاداً ، يجب علينا ولا

يأدق معنى الكلمة . إننا نصل إلى تصور للغة . لا نل أنها تراكم عشوائى أو لا يعدو أن يكون تلقائى لمواصفات لا رابطة بينها . وإنما على أنها نظام منبثق من علاقات القياس والتداخل بهدف التعبيرية لا على هذا على المنطق البنائى لتعبيرات فردية معطاة فحسب<sup>(٢٢)</sup> . وإنما أيضا على نماذج لغات بأكملها تنوى فى القاموس وقواعد اللغة وتعتبر مصدراً ، بالقوة ، للتعبيرات الفردية<sup>(٢٣)</sup> .

لم ينفض أكثر كثيرا من ثلاثين سنة على جهر ا . ا . رتشاردز - معدلا بعض ملامح تحليل ليونارد بلومفيلد لـ «المورفيات المكونة للجذور» - بعقيدة بلاغية بالغة الجاذبية والدلالة مفادها أن القوى المحاكية الخبيثة للكلمات فى لغة معطاة (وهذا هو موضوع محاورة أفلاطون المسماه كراتيلوس) تكمن لا فى «السحر اللفظى» (وهى الفكرة الأثيرة لنقد الآداب الجميلة) ولا فى القوى التى تحاكي أصوات الطبيعة على نحو بسيط أو مباشر ، وإنما فى شبكات من التلميح المتخلل - من حيث بناء الجملة (أو هو حاضر يسمع فعلا) ومن حيث الصيغ الصرفية (معادلات مضمر ، سابقا . فى نص من النصوص)<sup>(٢٤)</sup> . هذه وصلة ملائمة أقدم عندها بملاحظة مؤداها أن هذه الكلمة الرواغة : «بنية» . كما تستخدم على النحو الرائع المعاصر ، ربما كانت أشد ما تكون دوغاناً عندما تستخدم (أحيانا فى نفس الوقت تقريبا) فى الإشارة إلى ماقد يمكن أن نسميه على وجه العموم - بالنسبة لأى موضوع معطى للانتباه - بنية داخلية وخارجية معا . ناظرين إلى الإثنين على أن كلا منها يعكس صاحبه - وهى ، فى اللغة ، بنية «متعلقة ببناء الجمل» (على طول خط الخامس فى القول المنطوق) وبنية «متعلقة بالصيغ الصرفية» (فى بعد السياق اللغوى المغلف)<sup>(٢٥)</sup> . ثمة اختلاف نحيل ولكنه مهم بين الحقيقة البديهية وملاحظة دى سوسير القائلة إن تكوين الجمل يمثل فى آن واحد ، فى اختيار كلمات (من بين رقعة بدائل متشابهة أو «معادلة» وهى فى الوقت ذاته ، متضادة إن قليلاً أو كثيراً) والجمع بينهما فى متتابعات أو تجاورات - ارتباطية وعلية . ورومان ياكوبسن ، فى مقالة موحية عام ١٩٥٦ هى مقالاته المسماة «وجهان للغة ونمطان من اضطراب الحبسة» يبين كيف أن هذين الجانبين الأساسيين من جوانب اللغة متصلان لا بأشكال المجاز الكلاسيكية (التشابه) والكتابة (الخامس) فحسب ، وإنما أيضا بنوعين من الحبسة أو الانفصالات المرضية فى الأداء الكلامى - هما السياق الاقتضائى على طول متتابعات متجاورة ، والكلام الكثير بسرعة مع ذكر متعادلات فضفاضة . وفى مؤتمر عن «الأسلوب فى اللغة» عقد بجامعة إنديانا فى ١٩٥٨ ، جرؤ ياكوبسن فى بحثه المسمى «تقرير ختامى : علم اللغة والبوطيقا» على هذه العبارة الجريئة المضغوطة : «إن الوظيفة الشعرية تُسقط مبدأ التعادل من محور الاختيار إلى محور الجمع . فالتعادل يُدفع إلى الوسيلة التكوينية للمتتابعة» . ويلوح هذا القول متصلاً ، بصفة خاصة ، بالجانب العروضى من الشعر (وهو جانب شكلى لا ريب فى أنه يجعل الكثير سواء ممكناً)<sup>(٢٦)</sup> ، ويتقدم ياكوبسن نحو التطبيق العروضى [لمقولته] بشئ من التفصيل . إن المهم بالقصيدة على أنها موضوع منحرف فى تعاملات مع سياق لفظى وتجارى حقيقى معا قد يلاحظ أن هذا الوصف يتضمن أن الشعر ضغط مركز بدرجة عالية لبنية خارجية فى

أخرى داخلية<sup>(٢٧)</sup> . وفى نفس هذه المقالة القديمة ، أثناء نقاش يمثل تحليل «الوظيفة» الشعرية لعدة أنماط من استخدام اللغة . يخرج علينا ياكوبسن بالتحليل التالى لشعار سياسى :

«I like Ike» ay. layk. ayk. succinctly structured, consists of three monosyllables and counts three diphthongs ay, each of them symetrically followed by one consonantal phoneme ..l.k..k. The make-up of the three words presents a variation: no consonantal phonemes in the first word two around the diphthong in the second, and one final consonant, in the thirds... Both cola of the trisyllabic formula «I like Ike» rhyme with each other, and the second of the two rhyming words is fully included in the first one (echo rhymes).

layk - layk , a paronomastic image of a feeling which totally envelops its object. Both cola alliterate with each other, and the first of the two alliterating words is included in the second: ay - layk , a paronomastic image of the loving subject enveloped by the beloved object.

كانت هذه كسولة فكهة - لعلها أن تكون أكبر تمثيل لتحليل لغوى نستطيع أن نقله من ترتيبه . بيد أنها ليست أكبر تمثيل موجود . تحليل حديثاً له هذا المضمون . فى رقعة الكاملة (من الفونيمات الساكنة و إلى الذات الحبة ساطة بالموضوع المحبوب : . وقد ضُخمت أو زادت حدقا خمسين أو مائة مرة فى مقالة من ستة عشر صفحة كتبها ياكوبسن بالاشتراك مع عالم الأنثروبولوجيا إينى شتراوس وخصصت كلها لعرض سوناتة فرنسية عرضاً بنائياً<sup>(٢٨)</sup> . إن قصيدة شارل بودلير المسماة «القطط» (القصيدة رقم ٦٦ من ديوان «أزهار الشر» ) تؤكد اندماجاً للهوى الرومانتيكى والتأمل الرؤيوى فى صورة تلك الحيوانات البيتية الصغيرة . المدللة ، المزوجة وجدانيا ( «قوية ولكنها رفيقة» . فخر البيت » ) وقد أضفيت عليها صبغة أسطورية من خلال فرض صورة آباء الهول الغائصة فى أحلامها الصحراوية بلا نهاية . إن القطط - آباء الهول ، حسب فهمى ، هى بمعنى من المعانى متضمنة وتنضم بدورها وتوحد نوعى البشر الذين يحبونها : «العشاق الملتهبون ، والمدارسون الصارمون/ يحبون بنفسى القدر...» القطط ...» ) . I like Ike (إنى أحب أينهاور) . ونحيل بعد ذلك أنه قد كان لهذه المقالة من التأثير ما يستثير من أستاذ أمريكى للأدب الفرنسى . هو ما بكل ريفاتير ، مقالة مضادة من ثلاث وأربعين صفحة - أو هى قد تلوح . إلى حد كبير ، مقالة مكمل للمقالة الأولى - تعيد قراءة هذه السوناتة مرة أخرى ، فونيمياً فونيمياً تقريباً ، بمصطلح لا يقل عن ذلك رهاقة وتنميقاً - بدءاً من العنوان ( «إن أداة التعريف وصيغة الجمع تفضيان بنا إلى انتظار وصف عبنى : وإزاء مثل هذه الخلفية ، سيكون إضفاء الطابع الروحى على القطط أكثر استيقافاً للقارىء » ) إلى إدراك كلى تلخصى لـ «متابعة من الصور المترادفة» ، كلها تنويعات على رمزية القط كممثل للحياة التأملية . ويقول ياكوبسن ولينى شتراوس : لقد كان هدفنا هو أن نبين كيف أن الأبنية المختلفة للقصيدة تتفاعل .. مضيئة هكذا على القصيدة طابع موضوع مطلق . وريفاتير يوافق ، بلهجة التوكيد ، على ذلك<sup>(٢٩)</sup> .



إن المجهودات المجتمعة - والمتلاقية جزئياً - لهؤلاء البيويين الثلاثة تمثل تبريراً قوياً لوحدة السونانة لغوياً ونصورياً . ولا يبقى إلا أن نلاحظ أن الناقد الأدبي الذي يرحب بهذا النوع من المحاج قد يتعرض لخطر أن يجده - في النهاية - أقوى تأثيراً من اللازم ، بعض الشيء ، ويعتقد ريفاتير : في ختام تفسيره الخاص . أنه قد « غطى كل أوجه النص » . وهو يوجه بعض الإهانات إلى الدارس الأدبي « الإنسان المذهب » الذي « ظل دائماً يفترض أن النحو قد أخفق لأنه كان ناقصاً » . ويقول : « إن عالم اللغة يرى كل البيانات » . هذه عقيدة لغوية بنائية حديثة جيدة : إن علم اللغة يستطيع أن يكتب نغماً لكل أوجه الشعر ، وحتى للاستعارات . ومن ناحية أخرى تنبج شكوكي إلى أنه لن يعنى لأى ناقد لغوى أن يقول إنه حتى التحليلات المجتمعة ، والتي لا تعرف الرحمة ، لياكوبسن وليفي شتراوس وريفاتير تقدم ، للشخص الذي لا يعرف نص سونانة « القفط » ، إرشاداً كافياً لكتابة النص . وعلى قدر ما يمكن للمرء أن يدنو من تحقيق هذه المأثرة ، فسيكون السبب هو المتقطعات العديدة من النص الواردة في النقد . والناقد الأدبي الإنسان المذهب . في محاولته الاستفادة من الدفاع اللغوى عن الموضوع الأدبي . لا ينبغي - في اعتقادي - أن يتهدده كثيراً خطر الاستسلام لهذا

الطغيان من جانب الدعوى النظرية المستغرقة . والبديل - كما لا ريب أن البعض سيقول - هو حجز تذكرة مع بوليه أو هيليزمير في رحلتها إلى الوعى غير المحدود . وإذا أراني أشد ما أكون رغبة في تجنب تلك الرحلة ، وراغباً - على العكس من ذلك - في ملاحظة الشهادة البيوية لصالح الموضوع الشعرى ، فإني أقدم في الختام اعتقادي الدائب ، وربما يكون من قبيل المفارقة ، وإن لم يكن في ظنى ملتوياً : إن الناقد الذي يرغب في الاحتفاظ بمذهبه الإنسانى وهويته كناقذ أدبي عليه أن يثابر على ولاته لحزب كولردج وكروتشه . لقد كان هذان الفيلسوفان يعرفان أنه ما من قواعد للغة أو للشعر تُصاغ إلا وسيتهج المتكلمون والشعراء بخرقها . إذ يستجيبون لكثرة الحياة الفعلية مرخين المعان لإساءة استخدام الكلمات وللمجاز . وإن هذا المنطق ذاته يصدق على الناقد في استكشافه للماضى غير المجذول وغير القابل للجدولة (٢٨) لا ينبغي أن يلوح هذا للناقد أبعد عن الإقناع من خبرته الوثيقة بأنه يستطيع أن يتعرف على ذاته ويميز بينها وبين بوليوس قبصر ، على حين يظل - في الوقت ذاته - مقتنعا بأنه مامن علم - تشرعياً كان أو نفسياً - قد رَسَم ، أو يشتمل أن يرسم ، خريطة كاملة لشخصه .

## ● هوامش



مركز تحقيق تاريخ علوم العربية

١ - كريجر . الرؤيا المأثرة . ص ٢٢٦ - ٢٢٧ .

٢ - إن الفرمان كان يرد في أعمال كولردج : حول الشعر أو الفن . ومحاضراته عن شكسبير . وحديث الملائكة . ومحاضرات فلسفية . ورسالة عن المسح . قد أعاد تجميعه حديثاً فيليب ديفريوش في كتاب فن الأشكال العضوية (مدينة واشنطن : مطبعة معهد سمبسون ١٩٦٨) ص ١٩ - ٢١ . وفي مقدمته التي تشكل كتاباً لهذا الدليل لمعرض تصاویر ونحت حديث (أديلون ريدون حرائى ١٩٠٥ - كاترين هومان ١٩٦٨) يذهب ديفريوش - على نحو شائق - إلى أن كل شكل العضوى يحققه اليوم كل من العلم والفن على المستوى دون المجهري .

٣ - انظر مناقشة هذه القضية بلغة علم الجمال العام بقلم تشارد بلتر . « الأنطولوجيا والعمل الفني » . في صحيفة علم الجمال والنقد الفني ٢٤ (صيف ١٩٦٦) ص ٤٨٧ - ٤٩٩ . وانظر . رداً على بلتر . باتريك أ . هتشنجر . « الأعمال الفنية وأنطولوجية القياس » . مجلة دراسات فلسفية ١٦ (١٩٦٧) ص ٨٢ - ١٠٣ .

٤ - مجلة مودرن لانجودج نوتس ٨١ . ص ٥٥٦ .

٥ - ج . هيليزمير . « مدرسة جنيف » في مجلة الفصلية النقدية (شتاء ١٩٦٦) ص ٣٠٥ - ٣٢١ . والنقاد الذين يتبعون مدرسة جنيف هم : مارسل ريمون (ولد ١٨٩٧) . أنيز بيجين (١٩٠١ - ١٩٥٧) . جورج بوليه (ولد ١٩٠٢) . جان روميه (ولد ١٩١٠) . جان ستاروبنسكى (ولد ١٩٢٠) . جان - بيير ريشار (ولد ١٩٢٢) . اشتغل بوليه وستاروبنسكى بالتدريس في جامعة جونز هوبكنز : ١٩٥٢ - ١٩٥٧ و ١٩٥٤ - ١٩٥٦ . انظر وصفاً آخر بقلم لورنت لوساج « نقاد الأدب الفرنسيون الجدد في

The American Society Legion of Honor Magazine

٣٧ (١٩٦٦) ص ٧٥ - ٨٦ .

٦ - التأمل واللغة والرؤيا - وقراءة الأدب . المحاضرة الأولى والمحاضرة الثانية بجامعة جونز هوبكنز . مايو ١٩٦٨ . عن نص مرفوع على الآلة الكتابة . وإلى مدين يعمق للأستاذ كريجر إذ تفصيل بأن جعلني أطلع على هذه المحاضرات قبل نشرها . في كتاب التصوير نظرية وتطبيقاً . تحرير تشارلز س . سنجلتون (بالتميز ١٩٦٩) .

٧ - ينس كريجر هذه الفكرة بتفصيل أكبر في مقالته الشجاة The Ecophrastic Principle ولحظة الشعر الساكنة : أو إعادة زيارة لاوكون . في كتاب الشاعر ناقد : تحرير فريدريك ب . و . ماكديويل (إيفانستون ، إلينوى ١٩٦٧) ص ٣ - ٢٥ . أعيد طبع المقالة في كتاب كريجر دور النقد ومكانه (بالتميز ١٩٦٧) ص ١٠٥ - ١٢٨ .

٨ - انظر . على الترتيب ، كتاب روبرت و . بين ، مفتاح التذکر : دراسة لبوطيقا تشوسر (نيوهيفن ١٩٦٣) ، وكتاب روبرت م . جوردان تشوسر وشكل الخلق : الإمكانيات الجمالية للبيئة غير العضوية (كمبردج ، ماساشوستس ١٩٦٧) .

٩ - توماس أ . مارسكا لصاله بوب الفولرمية (كولومبس . أومايو ١٩٦٦) . انظر مراجعة ج . س . روسو الماضية لهذا الكتاب في مجلة الفصلية الفيلولوجية ٤٧ (يوليو ١٩٦٨) ص ٤٠٧ - ٤٠٩ .

١٠ - شلدون ساكس : القصة وشكل الاعتقاد : دراسة لغوية فيلدينج مع محات عن سوبفت وجونسون ووتشاردسن (بركلي ولوس انجليس ١٩٦٤) ، خاصة الصفحات ٤٩ - ٦٠ . ومقالة رنيه ويليك الشجاة « نظرية الجنس الأدبي » ، والقصيدة الغنائية : و « إربليس » في كتاب Festchrift für Richard Alewym (كولن ١٩٦٧) ص ٣٩٢ - ٤١٢ تستعرض إحيائيين ألمانيين حديثين لمنهجية الجنس الأدبي - كتاب إميل ستايجر المسى Grundbegriffder Poetik (١٩٤٦) وكتاب كيت هامبرج المسى (١٩٥٧) .

١١ - فيكتور إرلنش : الشكلية الروسية : تاريخ - عقيدة (س - جرافهاج ١٩٥٥) . وانظر تسفيان تودوروف نظرية الأدب ، وخصوص الشكلين الروس : جمعها وقدمها وترجمها (باريس ١٩٥٥) - مع تصدير : نحو علم للفن الشعر ، بقلم رومان ياكوبسن .

١٢ - بول ل . جارفين ، قراءات من مدرسة براغ عن علم الجمال والبنية الأدبية والأسلوب (واشنطن دي . س - ١٩٥٥) (منتخبات مترجمة عن التشكية) .

١٣ - انظر مقالة هيليزمير في مجلة مودرن لانجودج نوتس ٨١/٥٦٢ ، ٥٦٩ - ٥٧٠ .

١٤ - المحاضرة الأولى في جامعة هوبكنز ، ١٩٦٨ (انظر هامش ٦ أعلاه) . كثيراً ما يلوح أن مصطلح كريجر اللفظي يهتم الشعر والنقد بجمجمة واحدة . أو يفهم أن الشعر في النهاية هو

أى شيء يجد النقد ذاته مضطرا إلى أن يفهمه من الشعر ، والبنوية عنده وسيط مسرف في الوساطة ، بمعنى أنها خليقة أن تجعل من الشعر وسيطا مسرفا في الوساطة .

١٥ - قارن مراجعتي لكتاب كريجر نافذة للنقد (١٩٦٤) في مجلة الفيلولوجيا الحديثة ٦٤ (أغسطس ١٩٦٦) ص ٧١ - ٧٤ . لا يحسد المرء كريجر على تناوله للزمان - و - المكان ، مادام لا ينظر إليه على نحو أكثر حرقية من اللازم وعلى نحو مظفر كما لو كان حلا سحريا لأى مشكلة نقدية . ومن الخدمات المهمة التي أداها أخيرا الأستاذ مارشال ماكلوان وزملاؤه ( رغم أوجه غموض معينة واندفاع في النظرية ، في رأيي ) استردادهم المتعدد (الإلكتروني) للحقيقة القائلة إنه ليس كل نوع من «المكان» و «البيئة» بصريا . وتفضيل الخاص يتبع في إلى القول إن بعض أنواع الترتيب والمفهوم لا هي بالبصرية ولا المكانية . إن القسمة البسيطة الراحنة بين الديناميات الزمنية والصلابة المكانية خطأ سوى راضي عن ذاته . انظر مارشال ماكلوان وهالي باركر : خلال النقطة الآخذة في الاختفاء ، المكان في الشعر والتصوير (نيويورك ١٩٦٨) خاصة ص ٢٣٨ - ٢٦٧ .

١٦ - دراسات في الزمن الإنساني ، ترجمة إليوت كوثان (بالنيويورك ١٩٥٦) ص ٨٤ - ٨٦ . قارن مراجعتي لهذا الكتاب في مجلة الدرس الجديد ٣٢ (أكتوبر ١٩٥٨) ص ٥٢٣ - ٥٣٦ .

١٧ - قارن هاري برجر (الابن) «بيئة الذهن» في مجلة الميتافيزيقا ١٧ (سبتمبر ١٩٦٣) ص ١٠٩ - ١٣٤ .

١٨ - قد يقول لغوي بئالي إن رقعة المعاني المرتبطة بكلمة lawn (عشب) ليست «متحركة» في القطعة التي تشتمل على كلمة lawn (شاش) .

ويقول أ. أ. ريتشاردز عن ملاحظة لأحد الطلاب حول كلمة في قصيدة مارفل السماة «الحديقة» :

«هذا كله صادق جدا ولاربي . ولكنه ليس بشيء نجد التسيج السمانطقي للغة يسمح لليتين بأن يعياه ، أو تدعونا بقية القصيدة إلى فهمه هاهنا . من المؤكد أنه يجلي محدرس المستقبل أن يكون ذا إدراك أفضل من هذا لما هو مسموح به وما هو غير مسموح به في التعبير . ما الذي قد كان عساه يحدث حتى يتسبب في هذا الوضع الضيق ، هذا التجاهل الطائش لكل الوسائل التي تدافع بها اللغة عن نفسها ؟» (من مقالة : «العملية الشعرية والتحليل الأدبي» في كتاب الأسلوب في اللغة ، تحرير توماس إ. سيوك ، نيويورك ١٩٦٠ ، ص ٢٣) .

وما يدعي شعر التحلية [حرفيا : الإدماج] الذي شرحة ريتشاردز في مرحلته الباكورة ما اشتمل قط ، بطبيعة الحال ، على أكثر من بضعة نيت من كل ما هو كائن (الكون) .

١٩ - بشير هيليز ميلر ، في ملحوظة ملحقة بمقاله : إلى مقالة له كانت آنذاك في الطريق - وقد نشرت الآن - تحتل بعقيدة التشرية بتفصيل أكبر (انظر مقالة «الأدب والدين» في كتاب علاقات الدرس الأدبي : مقالات عن مساهمات ما بين الأساقى الفكرية ، تحرير جيمز ثورب ، نيويورك ١٩٦٧) . ولست على يقين من أي أفهم كيف يتسق هذا التبدد الذي لا سبيل لاجتنابه ، في نهاية المطاف ، مع جهر هيليز ميلر بإخلاصه لـ «الجمال الجديد الفريد» لكل كاتب ، وهو ما سبق أن أشرنا إليه . لكن كانت القصيدة تزدري وتغتنق ، فلم لا يكون ذلك هو الشأن مع صاحبها أيضا - وتغتنق فيها تدعوه مقالته «الغروب الرمادي للتميمات التاريخية والمحاذاة للتاريخية» ؟

٢٠ - من أمثلة ذلك الموازيات Parisosis, Homoioteleuton التي يلاحظها علم البلاغة الكلاسيكي وهي ، حتى اليوم ، مصدر مكثوم تعتمد إليه بعض كتابات العرض .

٢١ - من أمثلة ذلك ، بصورة خاصة ، عائلات الكلمات المورفيمية أو القائمة على المحاكاة بصورة مشتركة ، ومن أمثلتها Mother, Father, Sister (أخت ، أب ، أم) ، أو النماذج المعبرة القائمة على كرشندو (تصاعد) فونيمي في درجات المقارنة والتفضيل بين النوع big, bigger, biggest (كبير ، أكبر ، الأكبر) أو althus, altior, altissimus ، انظر مقالة : رومان ياكوبسن : «البحث عن لب اللغة» ، مجلة ديوجين ٥١ (١٩٦٥) ص ٢١ - ٣٧ .

٢٢ - في نفس عام ظهور كتاب ريتشاردز فلسفة البلاغة - ١٩٣٦ - ظهر أيضا ما لعله أن يكون أول كتاب مدرسي أمريكي على الخط الجديد ، وهو كتاب بروكس ، وبرسر ، ووارن ، المسمى مدخل إلى الأدب ، وقد نشرته لأول مرة مطبعة جامعة لويزيانا ، والآن تنشره دار آبلتون سنثري كروفتس ، وقد نفع لرايع مرة .

٢٣ - Hal had his hat (أخذ حال قبعته) . إن قاعدة من قواعد بناء الجملة في اللغة تحرم علينا أن نقول Hal hat his hat . بيد أن هذه القاعدة لا يمكن تطبيقها في هذا المثال إلا بسبب البنية الفونيمية للغة الإنجليزية ، حيث الحرف الـ s في

غير المصحوب بذبذبة في الأحبال الصوتية T يتميز ، على نحو ذي دلالة ، عن الحرف المصحوب بذبذبة في الأحبال الصوتية D .

والأناسي التي من قبيل مدرسة كميردج لعلم الإنسان (الأنثروبولوجيا) والصور الأصلية عند فرأي أمثلة أكبر لـ «البنوية» وذلك عند من يدعون بالـ exo-structure الأسطوري للقصص وقيمها المجتمعية . انظر مقالة جينري هارتمان اللامعة السابق ذكرها (انظر : «كلمة» في مطلع هذا المقال) : مقالة «البنوية المغامرة الأنجلو-أمريكية» ، خاصة صفحات ١٥١ - ١٥٢ .

ويدهي أن البنية الداخلية يمكن أن يُنظر إليها على أنها أكبر من النحر اللفظي والنحر الثنائي اللذين ساستخدما كمثل ملائم . انظر ، مثلا : مقالة مالكونم برادبري «البنية» في مجلة الرواية : ساحة نقاش عن القصة (خريف ١٩٦٧) ص ٤٥ - ٥٢ . وبمجموعة تستفان تودوروف السابق ذكرها (انظر هامش ١١ أعلاه) نظرية الأدب . ومقالات لتودوروف ذاته من طراز «مقولات النقص الأدبي» في مجلة اتصالات ٨ (١٩٦٦) ص ١٢٥ - ١٥١ «الفن البدائي» Les Hommes récits في مجلة Tel Quel العلم/الأدب ٣٠ ، ٣١ (صيف - خريف ١٩٦٧) ص ٤٧ - ٥٥ ، ٦٤ - ٧٣ .

ليس «الصدق» النقدي ، وإنما الانساق الداخلي أو صحة البنية النقدية (وهي ترأسل قيمة مشابهة في الأدب) هو مركز توكيد رولان بارت ، محرر مجلة اتصالات الناطقة بلسان البنوية والقوة التأثير . انظر تقريره الواضح «النقد من حيث هو لغة» في ملحق التاييز الأدبي ٢٧ سبتمبر ١٩٦٣ ، ص ٧٣٩ - ٧٤٠ . إن الناقد البنوي يبحث عن أطر مرجعية - من أجل انساقه - في أماكن متنوعة : سوسولوجية ، وتحليلية نفسية ، وأنثروبولوجية . انظر كتاب بارت النقد والحقيقة ، باريس ١٩٦٦ ، وهو جلد وجيز ضد ريمون بيكار الأستاذ بجامعة السوربون ، وإشاراته - المشتتة بعض الشيء - عن المشهد الباريسي في المقالة الأمامية لـ ملحق التاييز الأدبي ٢٣ يونيو ١٩٦٦ .

٢٤ - في نسخة مجلة من هذا الموقف قدمها يوما (في مقال : «الأسلوب اللفظي : منطقيا ومقابلا للمنطق» ، مجلة منشورات رابطة اللغة الحديثة ٦٥ ، مارس ١٩٥٠ ، ص ٥ - ٢٠) كان «التوازي» العروضي هو الوسيلة التي تمكن أنواعا مختلفة من التعادل اللفظي «مثل الـ alliterations, agnominations, near paronomasias» من أن تظهر على محور الخامس دون أن تولد انطبعا بالمصادفة أو اللا منطقية وهي الصفات التي كثيرا ماتسم ظهورها في النص .

٢٥ - يقول ياكوبسن في موضع لاحق من نفس المقال : «في الشعر ليس التتابع الفونولوجي فقط ، وإنما - على نفس النحو - أي تابع للوحدات السمانطيقية ، جهد لبناء معادلة . وإن التشابه حين يفرض من على على الخامس ينقل إلى الشعر جوهره الرمزي ، بصورة كاملة ، المتعدد الأجزاء ، المتعدد المعاني ، وهو ما توحى به إيماء جسيلا عبارة جوته : «ما أي شيء عابر سوى شيء» . ونصوغ الأمر بلغة أكثر فنية فنقول : إن أي شيء - تالو تشبه وفي الشعر حيث التشابه يُضاف إلى الخامس ، فإن أي كناية استعارية على نحو طفيف ، وأي استعارة ذات صبغة مكنية .

٢٦ - مقالة قصيدة شارل بودلير القسط . وهذه المقالة ، باستثناء كلمة تمهيدية للبي شراوس («ربما يدهش المرء...») لا تتجنح نحو الأنثروبولوجيا إلا قليلا ، وتلوح أشبه بانفجار ألعاب نارية من الملكة اللغوية - النقدية للأستاذ الروسي .

٢٧ - «وصف الأبنية الشعرية : مدخلان إلى قصيدة بودلير القسط» . ويكتب ريفاتير وصفا توكيديا غيورا للغوي الحاجة التي يضرب عليها نص بودلير في استقباله لبقية اللغة الفرنسية وفي مجموعة شعره . ويقل ملحوظة ماضية مؤداها أن بنية الرموز (وهي نموذج ثابت من مواد متغيرة) أكثر اتصالا بالموضوع من المحتوى البسيط . وهكذا فإن قصيدتي بودلير الموسومتين بـ «القطعة» (في ديوان أزهار الشر : القصيدة رقم ٣٤ والقصيدة رقم ٥١) تلوحان أقل اتصالا بقصيدة القسط من قصيدته النثرية الغرفة المودوجة بما فيها من رمزية أثاث .

٢٨ - إن ف. و. بيتسون في مقالته «علم اللغة والنقد الأدبي» (بكتاب أنساق النقد) يستخدم عدم كفاية الـ circuit de la parole السوسيري ليقدم حججا مشابهة ضد الدعوى اللغوية الشمولية (التي توجد صورة شائعة لها في مقالة روجر فاولر بهذا المجلد [أي مجلد النقد المعاصر الذي ترجمنا منه هذه المقالة] . قارن عدة مناظرات بين بيتسون وفاولر على صفحات مجلة مقالات في النقد) . وحول هذا انظر أيضا كتاب ديفيد لودج لغة القصيدة (١٩٦٦) ص ٤٩ - ٦٩ ، حيث يناقش علم الأسلوب وعلم اللغة ، وانظر كتاب هاري ليفين لم لم يكن النقد الأدبي علما دقيقا (كميردج ، ماساشوسن ١٩٦٧) .



# أورويل

## الناقد الأدبي الانطباعي والسياسي

□ رمسيس عوض

• تمهيد :

يسهل دحضها بمقاييس مؤلفنا النقدية ذاتها . فهو يعد قدرة أى أدب على البقاء والاستمرار عبر الزمن هي الضمان الوحيد لجودته ونحن نعرف أن الدوائر الأدبية لا تزال تسلط الأضواء على فرجينيا وولف ، في حين أن « كوخ المم توم » قد طواها النسيان إلى حد كبير ، وبخاصة بعد أن حصل الزوج في أمريكا على كثير من الحقوق المدنية . وهو يعترف لنا بأمانته المبهودة وعلى نحو ساذج بقصوره في تحليل الأعمال الأدبية في مقال له بعنوان « الجيد بين الكتب الروائية » ، المنشور في مجموعة مقالاته ( المجلد ٤ ، ص ٤١ ) حيث نراه لا ينجح من القول : « لست أعرف أى مقياس أدبي صارم يمكن أن نعين بواسطته أين تكن أفضلية (كوخ المم توم) على غيرها من الروايات . » ولكن مهما تعددت العيوب التي تشوب كتاباته النقدية من جنوح إلى الجمع بين الأضداد يصل إلى حد التناقض الصريح أحيانا ، فلا مراء أنها تتميز دائما بقدرتها على التشويق ، وبالوضوح والتحديد ، بسبب ما يتمتع به صاحبها من ذهن لا حد لصفاته . ومع أن كثيرا من أقرانه ومعاصريه كانوا يتفوقون عليه في تشعب الفكر وتعقيده ، وفي معرفتهم التكنيكية بمناهج النقد ومدارسه ، فإنه يبرزهم طرا بقدرته المذهلة على بساطة التعبير وجلاء العبارة ، وقدرته العجيبة على توصيل أفكاره إلى القارئ في وضوح وقوة .

والرأى عندي أن نقد أورويل الأدبي - شأنه في ذلك شأن كثير من كتاباته الأخرى - يعكس تأثيره إلى حد ما بالفكر الماركسي ، فالمفهوم الذي يقول به وهو أن « كل الفنون ضرب من الدعاية » قريب الشبه بالمفهوم الماركسي الذي يحفل بمحتوى الفن وبمضمونه الاجتماعي ، ولا

بالرغم من أن جورج أورويل كان يحترف الصحافة مهنة له فقد ترك وراءه طائفة كبيرة من المقالات النقدية التي تتناول موضوعات أشد ما تكون تنوعا ، يعنى بعضها بمناقشة أمور تافهة مثل القصص البوليسية ومجلات الشباب الغثة والبطاقات البريدية ، ويعنى بعضها الآخر بمعالجة أشياء لها عظيم الأهمية ، مثل أدب ديكتاتور سوفييت وبيتس وت . س . إلويوت . وليس من شك أن جون وين على حق حين يقول عنه إنه كناقد يفتقر إلى العقلية الأكاديمية السليمة ؛ فكتاباته النقدية تظهر اهتمامه البالغ بالمضمون الأدبي ولا تحفل بالشكل الأدبي في قليل أو كثير ؛ أى أنه يهتم بما يكتبه الكاتب وليس بكيف يكتب . وعلى الرغم من اعتقاده بأن مضمون العمل الفني يحدد شكله على نحو أو آخر ، فإنه لا يعنى باستقصاء هذا الشكل أو محاولة تحليله . وفضلا عن ذلك فإن أورويل لا يخفى ما يكنه من احتقار عظيم للنقد الأكاديمي . وهو يقول في هذا الشأن في مجموعة مقالاته ( المجلد ٣ ، ص ٨١ ) : « إن الناقد الأكاديمي غالبا ما يهدف إلى منع القارئ من إعمال الفكر . ولو أن في إمكان مثل هذا الناقد أن يمنع الأدب من التطور لفعل ذلك . » وبسبب افتقار مؤلفنا إلى العقلية الأكاديمية نراه يتورط في تعميمات غير موفقة فيما يذهب إليه من أحكام نقدية . وهذه التعميمات تشوب أفضل مقالاته في مجال النقد الأدبي . وكما يقول آدموند ويلسون في كتاب « التراث النقدي لجورج أورويل » ( ص ٢٦٦ ) : « إن مقالاته في ديكتاتور وكنلنج تعاني إلى حد ما من نزعة نحو التعميم » . وتتسم أحكامه النقدية في كثير من الأحيان بالتعسف . وليس أدل على هذا التعسف من أنه يرى أن رواية « كوخ المم توم » أهم وأبقى من كل أعمال فرجينيا وولف الروائية . وهي أحكام



يكثر بأشكاله ونجاريه أو بمفومات الجمال فيه . وليس أدل على تأثيره بالماركسية من أنه يحتمل الرأسمالية مسئولية تشجيع المجالات الغثة التي تروق للشباب بغية الحفاظ على الأوضاع القائمة . ولكن من الواضح أن تأثيره بالماركسية ليس كاملاً . والصواب لا يجانب فيليب ميريت حين يقول في مقاله المنشور في كتاب « التراث النقدي لجورج أورويل » ( ص ١٧٩ ) : « إنه في الواقع كاتب اجتماعي . ولكن الآثار الوحيدة للنظرية الاجتماعية التي تظهر في كتاباته هي بقايا إيمانه السالف بالماركسية ، التي تخلص في الغالب منها بمرور الزمن ، والتي نشك في أنه آمن بأكثر من نصفها في أي يوم من الأيام . » ولكن تأثر مؤلفنا بالماركسية لم يحل دون تأثيره بالفكرة المسيحية التقليدية القائمة على مبدأ الشفقة الذي يحض عليه الدين المسيحي . وليست دعوته إلى ضرورة أن يسلك الإنسان سلوكاً مذهباً حميداً إلا تعبيراً عن مبدأ الشفقة الذي يدعو بالدين المسيحي إليه . ويفسر لنا هذا السر في تجاهل كثير من المؤمنين بالدين المسيحي للجانب الماركسي في تفكيره وفي تعاطفهم معه . وغير دليل على ذلك تعاطف الأدب المسيحي جون ميدلتون مري . ولكن بعض المؤمنين بالمسيحية ينحى باللائمة على الجوانب الماركسية في فكره ، ومن بينهم الروائي الإنجليزي الكاثوليكي المعاصر إيفلين فوه ، الذي ينتقده لاهتمامه الشديد بعرض الدنيا الزائل ، الذي تمثل في المشاكل الاجتماعية العارضة . ويرفض إيفلين فوه مذهب أورويل الإنساني لأنه ينهض على أسس دنيوية بحتة وليس على أسس دينية ، وعلى الرغم من هجوم فوه عليه فإنه يعترف بأنه يملك حاسة أخلاقية مرهفة على نحو غير عادي ، وبأنه يحترم مبادئ الحق والعدل ، كما يعترف بأن أسلوبه النثري يغري القارئ بالمضي في قراءة ما يكتب ، وبأن تفكيره جلي واضح لا لبس فيه أو غموض

والذي لا شك فيه أن جنوح أورويل إلى الجمع بين الأضداد حداً بالنقاد - كما سبق أن رأينا - إلى التعبير عن آراء متضاربة فيه . فقوه

يعتبره كاتباً ماركسياً ، في حين أن إريك بنتلي يعبه كاتباً محافظاً . وسوف نرى أن جون وين يعتبره امتداداً لأدباء القرن الثامن عشر ، في حين يعتقد إريك بنتلي أنه ينتمي إلى القرن التاسع عشر ، وأن مقالاته النقدية عن ديكنز وغيره من الكتاب بمثابة أغنية حزينة يتغنى بها مؤلفنا للتعبير عن حنينه الجارف إلى قيم هذا القرن ، وعن أسفه العميق لموت المذهب الليبرالي الذي ساد فيه . ولعل من أكثر الآراء التي قبلت في أورويل غربة ما يذهب إليه وبلى سايفر من أنه يتأرجح بين الماركسية والمذهب الجمالي . وترجع غربة هذا الرأي إلى ما نعرفه عن مؤلفنا من انصراف عن المذهب الجمالي وازدراءه للتجريب . ويدعوني هذا إلى الاستشهاد برأي شيوارت هامشير الذي ضمنه مقاله المنشور في كتاب « التراث النقدي لجورج أورويل » . يقول هامشير ( ص ٢٠٩ ) : « إن مستر أورويل ناقد أخلاق وليس ناقدًا جمالياً ، فهو يهتم بالموقف إزاء الحياة أكثر من اهتمامه بالجمال . وكتاباته مباشرة وصرخة وقوية ، ولكنها ليست بديعة أو معقدة على نحو ملحوظ . وفي الأدب النثري الذي يتصدى لنقده نراه يولي أمراض العقل والمواقف السياسية اهتمامه أكثر مما يهتم بالتمييز بين أساليب الكتابة المختلفة . ولعل الصواب لا يجافينا إذا أضفنا أن أورويل نتاج ثلاثة قرون فقد أخذ عن القرن الثامن عشر إيمانه بالمذهب العقلاني ، وفي القرن التاسع عشر إيمانه بالليبرالية والتقدم الإنساني ، ومن القرن العشرين إيمانه بالاشتراكية الديمقراطية ، يشوبه شك يتجاوز المعتقدات الليبرالية في احتمال حدوث تقدم إنساني .

وتتناول « كيو د . ليفز » أورويل بوصفه ناقدًا أدبيًا فنصفه بأنه ناقد جيد بالقوة ، أي بالفطرة والسليقة ، وأن أسلوبه المنعش يعبر عن أفكار واضحة في ذهنه . وترى كيو د . ليفز أن استعداد الفطري للنقد الأدبي كان خليقاً أن يجعل منه ناقدًا من الطراز الأول ، له طابعه المميز ، لو أنه انصرف عن تأليف الروايات الذي لا يتقنه ، وركز كل جهوده على انتقاد حرفة النقد الأدبي . ولا يملك المرء إلا أن يسلم مع كيو د . ليفز بأن مؤلفنا ناقد مفظور . غير أني أرى شيئاً من القسوة في هذا الحكم عليه . فضلاً عن أنها تتجاهل أهمية روايتيه العظيمتين « مزرعة الحيوان » و « ١٩٨٤ » فإنها تتناسى أن الظروف السيئة تصافرت عليه بحيث حالت دون انكبابه على الأدب الصرف ، خلافاً كان أو ناقدًا ؛ فقد تبدد جانب كبير من طاقته بسبب صحته المعقدة من ناحية ، وبسبب انشغاله في الكتابة للصحف وعرض الكتب من أجل أن يكسب قوت يومه من ناحية أخرى .

#### • آراء أورويل النقدية في كتاب القرن الثامن عشر :

قبل أن نعرض لآراء أورويل النقدية في بعض كتاب القرن الثامن عشر يجدر بنا أن نشير إلى أنه يتأرجح بين الكلاسيكية والرومانسية . وكما سنرى فإن الناقد المعروف جون وين يعنى بإبراز الجانب الكلاسيكي فيه ولكنه يتغافل عما في مؤلفنا من جوانب رومانسية . ويتمثل لنا تأرجحه

كلمة أحرار كمرادف لكلمة أوغاد ، فإنه لم يكن يتردد قط في استحسان بل مساندة بعض الجوانب التي تروق له في سياسة حزب الأحرار الذي يعارضه . فقد كان مفهومه للمحافظة يستبعد التبعية الدليلة لحزب المحافظين ، التي تدفع بالموالين له إلى أن يؤيدوه ظالما كان أو مظلوما ، وأن يكذبوا ويراوغوا ويغفوا الحقائق ويشوهوها من أجل مناصرته بالزور والباطل . ويرى وين أن موقف جونسون هذا شبيه بموقف أورويل من اليسار في الثلاثينيات والأربعينيات . ويذهب وين إلى أن جونسون وأورويل يتشابهان في حبس الناس ودعوتهم إلى تتبع ما يؤمنون به من أفكار حتى يصلوا إلى جذورها ، كما أنها يتشابهان في رفض التفاؤل السهل الذي يخدع به الإنسان نفسه ، مثل الاعتقاد في أننا نستطيع ببساطة بقطعة مبللة من الأسفنج أن نسمح كل ما سطره البشر على لوحة حياتهم الإردوازية من شرور وآثام . فالشر في نظرهما أعمق وأرسخ من أن نمحوه بسهولة ويسر . ومن ثم آمن جونسون بالفكرة المسيحية المنادية بالخطيئة الأولى . وبرغم رفض أورويل للعقيدة المسيحية ، فإنه يتخذ موقفا من الشر شبيهاً بموقف جونسون منه وإن اختلف معه في أن موقفه يستند إلى أساس علماني وتاريخي وديني ، وليس على أساس ديني أو لاهوتي كما هو الحال مع جونسون .

ولم يقتصر إبراز وجه الشبه بين جونسون وأورويل على جون وين وحده . فالناقد جيفري مايرز يرى كتابه «مرشد القارئ إلى جورج أورويل» أن هناك جوانب تشابه أخرى تربط بينهما . يقول مايرز في هذا الصدد (ص ٢٩) : «كل من جونسون وأورويل ذاق مرارة الطفولة العيسة ، وصارع المرض العضال والفقر المدقع طويلا وقضى سنوات مديدة كصحفي مأجور بالقطعة ، ولم يحقق الشهرة حتى بلوغ سن الخامسة والأربعين . وكلاهما كان مستقلا في الرأي ، ومستعدا لخوض المعارك دفاعا عن هذا الرأي ، وقاسيا على نفسه وعلى الآخرين ، وغالبا عنيدا متشبها برأيه الخاطي على نحو خلاص يأخذ بمجامع ملكات نقدية عظيمة . وكان هجاءهما تعبيرا عن إيمان بالنزاهة والمبادئ السامية . وعن إحساسه بالآلام الآخرين . كلاهما كان منشائما ووطنيا وعمليا براجماتيا وشجاعا ذا فطرة وإدراك سليمين . وكان كل منهما نواقا للاستطلاع في مجال الفكر ، وأميناً ذا ضمير حي وسلوك مهذب حميد في حقيقة الأمر ، كما كان كل منهما يتسم بالفكاهة الغريبة وبالخلق الإنجليزي

الواضح في نقده الأدبي بين الكلاسيكية والرومانسية من عرضه لكتابين أشد ما يكونان تعارضا وتباينا في وجهة نظرهما ، وهما كتاب «ألكسندر بوب» للشاعرة إديت ستيويل ، وفيه تحاول أن تثبت لنا أن هناك جوانب رومانسية جليلة في شعر بوب الكلاسيكي وكتابه «اتجاه الكلاسيكية الإنجليزية» الذي ألفه واحد من غلاة الكلاسيكيين هو شيرارد فانيير ، وفيه يحاول مؤلفه أن يثبت عكس ما تذهب إليه إديت ستيويل ، أي أن شعر بوب يخلو تماما من أية نزعة رومانسية . ويعلق أورويل على هذين الكتابين المختلفين على طول الخط بقوله إن الحاجة التي يتقدم بها المدافعون عن الكلاسيكية بحاجة سليمة . ولكنه يتحفظ قائلا إنه مع هذا فليس بيننا من يستطيع أن يستغنى عن رومانسية شكسبير .

ويرى جون وين أنه يمكننا أن نتبع جذور أورويل الأدبية في القرن الثامن عشر ، وأن الوثائق تربط بينه وبين الكاتب الكلاسيكي المعروف صامويل جونسون ، على الرغم من أن كتاباته تخلو من أية إشارة إلى هذا الكاتب الكلاسيكي الراسخ . يقول جون وين في مقاله «أورويل وصفوة المثقفين» المنشور في مجلة إنغونتر (المجلد ٣٦ ، عام ١٩٦٨ ، ص ٧٦) : «من الواضح أن أورويل كان يجد متعة في قضاء بضع ساعات بين الآونة والأخرى في رحاب القرن الثامن عشر ، فقد أحب في هذا القرن وضوحه وبعده عن الالتواء . كما راق له أن الناس في القرن الثامن عشر ، على الرغم من أنهم يتسمون بالخشونة والفظاظة ، فإنهم كانوا على استعداد للأخذ بعدة افتراضات جوهرية بشأن الحياة ثم التصرف بصراحة على أساسها ، إذ لم يكن من الصعب حينئذ على اليد اليسرى أن تعرف ما تفعله اليد اليمنى . ولو قدر لأورويل أن يعيش في القرن الثامن عشر لما وجد نفسه غريبا عنه على الإطلاق . ويمكننا أن نعد أسلوبه النثري امتدادا لأسلوب النثر في القرن الثامن عشر ، مع قليل من التهذيب والتشذيب . وأسلوبه ليس زائفا كالشعر المستعار ، شأنه في ذلك شأن الكثير من نثر القرن الثامن عشر ، الذي تسرى فيه نغمة البساطة والوضوح التي يتميز بها ما يدور بين الناس من حديث . وهي نغمة انتقلت من بانيان إلى سويفت وديفو . وبتمنى أورويل إلى هذا التقليد انتماء لا يرقى إليه شك . ويستطرد جون وين قائلا إن ولاء جونسون وأورويل لمعتقداتهما السياسية لم يقلل أبدا من موضوعيته واستقلال أحكامهما . ولكن مع التسليم بما يذهب إليه جون وين من استقلال مؤلفنا في أحكامه بوجه عام ، فإن موضوعية أحكامه النقدية بالذات ليست بالأمر المؤكد . يقول وين في مقاله «أورويل والصفوة المثقفة» إن جونسون كان ينتمي إلى حزب المحافظين في وقت كان فيه هذا الحزب خارج السلطة وكان حزب الأحرار مستوليا عليها . ومع هذا فإن جونسون لم يدر بخلده مطلقا أن يصب جام غضبه على حزب الأحرار الذي بناؤه ، أو أن يندد به ويكيل له النهم ، كما أنه لم يحظر ببالة أن ينسب إلى حزب المحافظين الذي يؤيده فضائل وهمية لا وجود لها . فبالرغم من أن جونسون كان يجد متعة وتسليه في استخدام



الصميم». أما لورانس براندار فيعقد في كتابه «جورج أورويل» مقارنة بين مؤلفنا وواحد من أبرز كتاب القرن التاسع عشر هو تاكراي ، يحدد فيها أوجه الشبه الكبيرة بين هذين الكاتبين . يقول براندر إن كليهما ولدا في البنغال ثم تلقيا تعليما في مدرسة خاصة كانت مصدرا لعذابها ، وأن محاولتهما الأولى في الكتابة ، التي بدأت في باريس ، باءت بالفشل . ولكن أغلب الظن أن الجو الفرنسي الذي عاشا فيه منذ مطلع حياتهما الأدبية أثر في أسلوبهما المتميز ، وخاصة في كتابة المقالات التي تنم عن رغبتها المتأججة في إصلاح المجتمع . ولعله من المفيد في هذا المقام أن نذكر أن إدوارد م . توماس يرى أن مقالته «إطلاق النار على فيل» وه حادثة شنت «تمثلان على أحسن نحو أسلوبه في كتابة المقال على وجه العموم» وهو أسلوب يتميز بالبده سرد تجاربه الشخصية ، ثم ينتهي باستخلاص النتائج العامة منها .

#### • جوناثان سويفت :

بدل المقال الممتاز الذي كتبه أورويل عن سويفت على مدى ارتباط مؤلفنا الوثيق بكلاسيكية القرن الثامن عشر . وهناك وشائج متينة تربط بينه وبين سويفت . فكلاهما يتمتع بالبصيرة النافذة في فهم طبيعة النظام الشمولى . ويمتدح أورويل فهم سويفت العميق للشمولية فيقول في مقاله الممتاز «السياسة في مقابل الأدب : فحص رواية رحلات جليفر» ، المنشور في مجموعة مقالاته (المجلد ٤ ، ص ٢٤٩) : «يتمتع سويفت برؤية مسبقة واضحة بصورة غير عادية للدولة البوليسية المستندة إلى تفشى التجسس ومحاكمات الخونة ومطاردات المنشقين التي لا تنتهى بهدف القضاء على التذمر الشعبى وذلك عن طريق تحويله إلى هستيريا الحرب وجنونها» . . ولكن مؤلفنا يذهب في مقاله إلى أن رؤية سويفت النافذة إلى ضرور الشمولية لا تجعل منه مؤمنا بالديمقراطية أو كارها للطغيان ، فضلا عن أنه لا يظهر أى تحمس للدفاع عن حرية الرأى والصحافة ، وعن التمثيل النبأى والعدالة الاجتماعية ، بسبب احتقاره للحكام والمحكومين على حد سواء . ويرى أورويل أن سويفت يصور لنا في مجتمع الهونيمز نواة للدولة الشمولية بكل معانيها ففي هذا المجتمع تختفى الحرية تماما كما يتجمد التطور . وتبلغ شمولية هذا المجتمع حد إشاعة المائل الكامل بين أفرادها لدرجة أن الحاجة إلى البوليس لاستتباب الأمن والنظام لم تعد قائمة . وينهم أورويل سويفت بموافقته على مثل هذا النظام الشمولى المتحجر ، وبأنه يعتبر أى انشقاق عن المائل السائد ضربا من الغرابة والشذوذ . ويحذر بنا في هذا المقام أن نذكر أن برتراند راسل يذهب إلى حد كبير إلى نفس هذا الرأى في عرضه لرواية «رحلات جليفر» في كتابه «الحقيقة والخيال» (١٩٦١) ويظهر مؤلفنا تعاطفا كبيرا مع سويفت على الرغم من أنه يهتم بمناصبه انجلترا العداء وبالرجعية وبالفاشية ، فضلا عن أنه يقارن سويفت بتولستوى فيقول إن سويفت ، شأنه في ذلك شأن تولستوى ، يمتت العلم وخصوصا العلم

النظري البحث . فكثيرا ما نراه يهاجم العلوم النظرية التي لا تهدف إلى تحقيق أية غاية عملية في الحياة . وهما يشتركان في الإيمان بأنه ليس في إمكان الإنسان تحقيق السعادة ، كما أنها يضيفان ذرعا بالمعارضة ، ويخفيان نزعتها نحو التسلط والتحكم وراء نظريتهما القوضوية إلى الحياة . وكلا الرجلين تفرعها الحياة وتغلأها رعبا . وفضلا عن هذا فإنها لا يقمان وزنا لأى شئ لا يثير اهتمامها . ويرى أورويل أنه على الرغم من أن سويفت رجل دين ، فهو يبدو له أنه لا يأخذ عقيدته الدينية مأخذ الجد . بل إنه فيما يبدو لا يؤمن بالبعث واليوم الآخر ، كما أن الفضائل التي تروق له والتي يشيد بها ليست فضائل مسيحية بقدر ما هي فضائل وثنية ، مثل الشجاعة التي يرفعها إلى منزلة عالية .

وأورويل في نقده لسويفت ينجح كعادته إلى الجمع بين الأضداد فبعد أن نراه يرمى سويفت بالرجعية ، نجد أنه يصفه بأنه متسرد يحطم المقدسات ، وبأنه مع محافظته يتزع إلى القوضوية . يقول مؤلفنا في هذا الصدد في مقاله عن سويفت الذى سقت الإشارة إليه (ص ٢٥٣) : «نحن على حق عندما ننظر إلى سويفت على أنه متمرد يسعى إلى تحطيم المقدسات التقليدية .. إنه محافظ فوضوى ، يحتقر السلطة دون أن يؤمن بالحرية ، ويتمسك بالنظرة الأرستقراطية ، في حين يرى بوضوح أن الأرستقراطية القائمة أرستقراطية منحلة تستحق الاحتقار» . وموقف مؤلفنا من العلاقة بين الشكل والمضمون في العمل الفنى يشوبه قدر كبير من التعارض . فأورويل - كما قلنا - لا يحفل في العادة بشكل العمل الفنى ولكنه يحفل أساسا بمضمونه . ولكنه في نقده لرواية «رحلات جليفر» يخرج عما درج عليه ، فنراه لا يكتث بمضمونها الذى يرميه بالرجعية والفاشية ، الأمر الذى يوحى إلينا أن مؤلفنا يتذوقها بمعزل تام عن مضمونها . وهو لا يكتفى بإظهار الإعجاب الكامل بها فحسب ، ولكنه يعترف أيضا أن خلافاته السياسية والأخلاقية مع سويفت لا تؤثر على تقديره العظيم للرواية في قليل أو كثير . بل إنه يبدو لنا أحيانا وكأنه يعتذر عما في هذه الرواية من مضمون رجعى ؛ فهو يقول في نفس المرجع السابق (ص ٢٦٠) : «غالبا ما يقال لنا ، على الأقل من جانب الذين يبرزون أهمية المضمون ، إن أى كتاب لا يمكن أن يكون (جيذا) إذا عبر عن نظرة للحياة بينة الزيف . وقيل لنا في عصرنا الراهن ، على سبيل المثال ، إن أى كتاب له ميزة أدبية حقيقية لابد أن يكون بالضرورة (نقدية) في نزعته . ولكن هذا القول يتجاهل حقيقة أنه عبر التاريخ احتدم صراع مائل بين التقدمية والرجعية ، وأن أفضل الكتب في أى عصر من العصور قد كتبت دائما من وجهات نظر متعددة متباينة : بعضها أكثر زيفا، على نحو ظاهر، من الآخر» . وهذه المقولة التي يسوقها أورويل لا يجانبها الصواب من حيث إن ما هو رجعى من وجهة نظر عصر معين قد يكون تقدما بالمقارنة بما سبقه من عصور . ومع هذا ، فإن هذه المقولة تبدو غريبة حين تصدر عن رجل يرتعد فرقا إذا اعترى الحقيقة الموضوعية أى تزييف ، وهى مقولة لها ما يبررها فقط إذا كان صاحبها



الذى يتمثل في خوض المراك دافعاً عن العزة والكرامة ؛ وثالثتها أن شخصياته النسائية تتحلّى بالصون والعفاف طمعا في اقتناص الأزواج . وهذه جميعا في رأينا فضائل ثانوية لا تستحق من مؤلفنا كل هذا المديح والإطراء .

ويمتد تعاطف أورويل إلى روائى آخر من روائى القرن الثامن عشر هو أوليفر جولد سميث ، وإلى روايته « راعى كنيسة ويكفيلد » على وجه التحديد ، ويتنقد كاتبنا هذه الرواية لما فيها من نزعة إلى الرومانسية والتبشير بمحامد الأخلاق ؛ ففيها نرى الفضيلة تثاب والريضة تلقى أشد العقاب . ولكنه يعترف أن الفضيلة فيها مطلوبة من أجل ذاتها وليست لما يجنيه منها صاحبها من ثمار ومغانم ، كما هو الحال في رواية صامويل ريتشاردسون المعروفة « بامبلا » . ويذهب في نقده لجولد سميث إلى أن رواية « راعى كنيسة ويكفيلد » تفتقر إلى الواقعية السيكولوجية التى يتميز بها أدب فيلدنج وسموليت ، كما تفتقر إلى واقعية الحوار ؛ وكذا الواقعية في تصوير الريف على نحو رومانسى حالم . هذا فضلا عن أن جولد سميث يقحم في روايته دون داع أحاديث سياسية تعبر عن وجهة نظر المحافظين في ذلك الوقت ، مفادها أن إقامة نظام ملكى قوى هو الضمان الوحيد لعدم تحكم الأقلية الأوليغاركية في رقاب العباد . ومع كل ما يجده أورويل من مثالب وعيوب في الرواية فإنه يثنى على ما فيها من جاذبية ، فيقول إن سحرها لا يرجع إلى ما تتضمنه من نقد اجتماعى مغلف بحسن وراء الأحداث الروائية التافهة ، ولكن يرجع أساساً إلى أسلوب سردها البسيط ولغتها الأنيقة وبعض أحداثها الثانية . ويدافع مؤلفنا عن الرواية بقوله إنها ليست بالتفاهة التى تبدو عليها ، وأن الانطباع الذى تتركه فنيا أحداثها المبالغ فيها والمضحكة قد تبدو مضللة لأنها تظمس ما في موضوعها الرئيسى من جدية ، في حين أن الرواية في واقع الأمر تقارن زيف حياة المنعمين وخواءها بأصالة المباحج الحقيقية التى يستمدّها الإنسان من العيشة الريفية البسيطة ، ومن أواصر الود والمحبة التى تجمع شمل العائلة . وهو - في نظر أورويل - موضوع ليس يمثل هذه الغثاثة التى قد تظهرها به أحداث الرواية .

• آراء أورويل النقدية في كتاب القرن التاسع عشر :

• توماس إدوارد هيوم - بيرون - كارليل :

أحب أن أؤكد هنا ما سبق أن ذهبت إليه من تاريخ مؤلفنا بين الكلاسيكية والرومانسية وبين التشاؤم والتفاؤل وفي الأوقات التى يمنح فيها مزاجه إلى الرومانسية نجده ينظم قصيدة بعنوان « على أطلال مزرعة بالقرب من مصنع جراموفون » يعنى فيها القيود التى يرسف فيها بسبب سيطرة الحضارة الحديثة التى صرفت انتباه الإنسان عما فى الطبيعة من جمال بحيث لم يعد أمامه غير أن يحوس بين الأشجار التى ذبحها الدخان . « وفي هذه الحالة الرومانسية نراه يظهر تفاؤلا بالحياة فيها جم

يؤمن بنسبية الحقيقة . أما وأنه يخشى تزييف الحقيقة أكثر من خوفه من طلاقات الرصاص ، فإن مقولته هذه تبدو وكأنها تتعارض تعارضا جوهريا مع مجمل آرائه في ضرورة الامتانة دفاعا عن موضوعية الحقيقة .

• هنرى فيلدنج - سموليت - أوليفر جولد سميث :

لا يقتصر تعاطف أورويل مع كتاب القرن الثامن عشر على سموليت وحده بل يمتد إلى هنرى فيلدنج وسموليت وأوليفر جولد سميث . فهو يرى أنه بالرغم مما يشوب رواياتهم من ضعف في تصوير المشاهد فإنهم أكثر واقعية من الذين جاءوا بعدهم ولا سيما في قدرتهم على تحليل الدوافع الإنسانية ، ونجاح معظمهم نجاحا منقطع النظير في تصوير النذالة ووصف الأندال . ويعبر مؤلفنا عن إعجابه الشديد بسموليت ، وعلى التحديد في روايته « رودريك راندوم » و « بيرجرين بيكل » لما تتضمناه من هزل رائع في بعض فقراتها ، ونظرة واقعية وحيادية من الناحية الأخلاقية إلى ما يمارسه الناس في حياتهم العادية من موبقات ، مثل الزنا ولعب الميسر والشجار . ويرى أورويل أن سموليت يفوق فيلدنج في قدرته الأدبية وهو يمتدح في سموليت واقعيته التى تجعله يقبل الفساد الأخلاقى والاجتماعى كواحد من نوااميس الحياة . ويستطرد قائلا إن تسلل الحس الأخلاقى أحيانا إلى بعض المواضيع في كتاباته يفسدها فسادا عظيما ، ويقضى على ما فيها من جاذبية نجدها إلى النفس . ولو أن هذا النقد قد جاء من كاتب مثل أوسكار وايلد الذى يرى أن هناك تعارضا بين الفن والأخلاق لبدا لنا هذا مقبولا وطبيعيا للغاية . فهذا الموقف المحايد من الناحية الأخلاقية موقف جمالى في جوهره ، لا يقيم وزنا لما فى العمل الفنى من مقومات أخلاقية . ولكن غرابة هذا الموقف تبرز لنا لأننا نعرف أن صاحبه يرفض النظرة الجمالية للفن ويؤكد النظرة الاجتماعية له . كما أننا نعرف عجزه عن خلق أى شئ لا يودع فيه نبضه الأخلاقى . وأورويل ، مثل سموليت ، قد يعتبر الشر ناموسا من نوااميس الطبيعة ، ولكنه يبدو في نفس الوقت وكأنه يرفضه ويحاول جهد طاقته أن يغيره . وهذا هو السر فى تأرجحه بين الكلاسيكية والرومانسية ، وبين التشاؤم والتفاؤل . ويقارن مؤلفنا بين سموليت وفيلدنج فيقول إن سموليت نجح فى أن يتحرر تحررا كاملا من الإحساس بالخطيئة ، فى حين أن فيلدنج أخفق فى ذلك . ويستدل على ذلك بأن فيلدنج بدأ روايته « جوزيف أندروز » كرواية من النوع الهازل القائم على « الفارص » الصرف ، ولكنه سرعان ما غير خط سيره وأخذ ينظر إلى مادته الروائية بمنظار أخلاقى ، الأمر الذى انتهى به إلى إثابة شخصياته الروائية الفاضلة ومعاقبة شخصياته الروائية الشريرة . ويرى أورويل أن أدب سموليت يتميز بثلاث ميزات ، - أولاها - تصوير الولاء الإقطاعى الذى يتمثل فى وفاء الخدم لسادتهم مهما كانت الظروف ، وثانيها تمجيد الشرف بمعناه الرجولى

الناقد الكلاسيكي ت. أ. هيوم ويهتمه بخلق حركة فكرية في العشرينات والثلاثينات في هذا القرن تقوم على ما أسماه بالرجعية الجديدة والتشاؤم الجديد. ويحمله تبعة التأثير على كوكبة كبيرة من الأدباء أمثال ويفد هام لويس، وت. س. إليوت ومالكولم ماكر ينج وإيفلين فوه وجراهام جرين. ويهاجم أورويل - الذي عرفنا عنه تشاؤمه - هذا التشاؤم الجديد ويعزو أسبابه إلى ما يتمتع به الداعون إليه من امتيازات طبقية وأمان إقتصادي يوفره لهم كدح الكادحين وعرقهم. ويرى في تشاؤمهم تنصلا منعمدا من واجباتهم الاجتماعية، ورغبته في عدم المساس بالأوضاع القائمة لأنها تخدم مصالحهم. ومن الواضح أن أورويل في هذا الهجوم يقترب من التفسير الماركسي للامتيازات الطبقية والاجتماعية أو من التفكير المادي على أقل تقدير. ولكن كعادته في الجمع بين الأضداد نراه ينحفظ في هجومه على دعاة التشاؤم الجديد، فيسلم بأنهم على حق فيما يتعلق بالمستقبل القريب وعلى خطأ في نظريتهم إلى المستقبل البعيد. وتوضح فترة وردت في مقاله «كما يعجني» المنشور في مجموعة مقالاته (مجلد ٣، ص ٨٣) نموذجاً لتردد مؤلفنا بين التفاؤل والتشاؤم. وفيه ينحى باللائمة على هؤلاء المتفائلين الذين يعتقدون أنه في الإمكان إصلاح حال المجتمع إصلاحاً شاملاً عن طريق هذا الإجراء أو ذاك، كما ينحى باللائمة على الاشتراكيين الذين يزعمون أنه في إمكان الاشتراكية إقامة مجتمع مثالي خال من العيوب. فالرأي عنده أن النظرية الاشتراكية الواقعية تقتضي من الاشتراكيين التسليم بأن الاشتراكية يمكنها فقط تحسين ظروف المجتمع وإيجاد الحلول لمشاكله الاقتصادية. ومن ثم فإن أورويل يتفق مع ما يذهب إليه الكاثوليك من أن حل مشاكل الإنسان الاقتصادية سيكون البداية للتفكير في مشكلة أعوص وأهم هي مشكلة وضع الإنسان في الكون. وهذا في نظره المعنى الذي يقصده ماركس حين يقول إن تاريخ الإنسانية سيبدأ منذ اللحظة التي يتم فيها تحقيق الاشتراكية. وبالرغم من أن مؤلفات كاتبنا تكاد أن تخلو من أية إشارة تدل على اهتمامه بالقضايا الميتافيزيقية أو الروحية، فإنه يميل إلى أنه يرى أن صرح الروحانيات المتين لا بد أن يبنى على أساس مادي سليم يتلخص في تحقيق مستوى معيشي لائق للإنسان.

ويجدر بنا أن نبين هنا أن نقد أورويل الأدبي يصيبنا بالحيرة حقاً بسبب مآرج عليه من الجمع بين الأضداد، فهو يمتدح كما رأينا بعض الأدباء الكلاسيكيين دون بعضهم الآخر، كما أنه يمتدح بعض الأدباء الرومانسيين دون بعضهم الآخر. فبالرغم من أن كارليل وبيرون ينتميان إلى المدرسة الرومانسية ويؤمنان بمبدأ القوة الذي يمهّد السبيل أمام ظهور الفاشية التي يرفضها مؤلفنا لما فيها من تعارض مع إيمانه بالديمقراطية، فإنه يبدى عطفًا واضحاً على اللورد بيرون في حين أنه يعبر عن مقتته الشديد لثوماس كارليل. وبلغ به عطفه على بيرون حداً جعله يبدو وكأنه يعتذر عن ولائه لدولة أجنبية غير إنجلترا هي اليونان التي مات على أرضها وهو يحارب من أجل تحريرها من قبضة الغزاة الأتراك. ويذكرنا هذا

بتعاطفه المائل على سويغت رغم أنه قال إن سويغت يمقت إنجلترا وكأنها بلد عدو له. والرأي عندى أن موقف أورويل من كل من بيرون وسويغت موقف يدعو إلى الحيرة، لأنه ناصب اليسار الإنجليزي المعاصر له العداء وهاجمه بقسوة بسبب ما أظهره هذا اليسار من ولاء لدولة أجنبية هي الاتحاد السوفيتي. أما بالنسبة إلى كارليل فإن أورويل يتفق في الرأي مع أوزبرت بيرديت على أنه إنسان أناني يتسم بالغل والضعف وسوء الطبع «يسرى الطين في دمه والكالفينية في رأسه وسوء الهضم في معدته». ويتهم مؤلفنا كارليل بالسطحية التي يخفيها تحت مظهر براق من العمق الزائف. ويصف أسلوبه الأدبي في كتابه المعروف «الأبطال وعبادة الأبطال» بأنه أسلوب خطابي رنان كالطبل الأجوف، كما يصف إطرأ كارليل على مبدأ القوة بأنه ليس سوى تنفيس عن أنانيته اللاشعورية ورغبته في إرهاب الناس وتخويفهم.

«تشارلس ديكنز:

يعتبر مقال أورويل الطويل بعنوان «تشارلس ديكنز» أهم إضافة قدمها في مجال النقد الأدبي. وما من شك أن ديكنز الروائي التقليدي الذي عاش في القرن التاسع عشر أثر إلى قلبه، وأن وشائج لا تنفصم عراها أبداً تربط بينها. فبالرغم من خلاف أورويل مع ديكنز في بعض النقاط فإن نظرتها إلى الحياة تكاد في جوهرها أن تكون واحدة. فكلاهما يذهبان إلى أن الدعوة إلى السلوك المذهب الحميد ركيزة أساسية في إصلاح المجتمع. يقول أورويل إن ديكنز ليس شيوعياً أو اشتراكياً كما يخلو لبعض النقاد أن يزعموا، ولكنه كاتب بورجوازي أخلاقي وإنساني. وأهم ما يلفت النظر في مقال مؤلفنا عن ديكنز أنه يعنى عناية فائقة لم يسبق لها نظير باستقصاء أثر خلفية ديكنز الاجتماعية وانتمائه إلى الطبقة المتوسطة التي تسكن المدن على فكره وخياله وإحساسه بالقيم. يقول أورويل إن ديكنز هاجم المؤسسات الإنجليزية في زمنه بضراوة بالغة كما هاجم أصحاب السلطان والجاه بشراسة لم يسبقه إليها أحد. ولكن هذا لم ينفرهم منه، بل إنهم استقبلوا هجومه القاسي عليهم بسماحة ورحابة صدر وانتهى الأمر بهم إلى أن يجعلوا منه مؤسسة قومية يبجلها الجميع. ولا شك أن فكاهته وطلد دعابته ساعدتهم على ابتلاع ما في هجومه عليهم من ضرواة. فضلاً عن أن ديكنز كان يمقت الثورات من كل قلبه ويتنابه الرعب من انتشار العنف المدمر بين الدهماء كما يتضح لنا من مطالعة روايته المعروفة «قصة مدينتين». وليس هناك ما يدل على الإطلاق على أنه يبغى الإطاحة بالنظام الرأسمالي القائم على الاقتصاد الحر. فقد كان يرى في تطبيق مبدأ الإحسان المسيحي حلاً لكافة المشاكل الاجتماعية ومن هنا جاء تفاؤله. ومعنى هذا أنه لم يكن يريد تأليب الفقراء على الأغنياء حتى يعلقوا بهم المشاق أو ينصبوا لهم المقاصل في الميادين العامة كما فعل الثوار إبان الثورة الفرنسية. ولكنه كان

يخشون مسلك الطبقة العاملة وسوقيتها ومظهرها الخارجى الرث . ولا يكتفى ديكتز بالعطف عليها من بعيد لأنه يخشى الاقتراب منها ، بل إن فكرة التشبه بها وانتهاج مسلكها نصيبه بالفرع . ويضيف أورويل أن معالجة ديكتز للعلاقة بين الخادم والمخدوم على مثل هذا النحو الإقطاعى المحب للنفس لا يساعد الخدم على النضال من أجل التحرر من القيود التى يرسفون فيها . ورغم ثنائه على قدرة ديكتز الهائلة فى تصوير شخصياته الروائية بطريقة تنبض بالحياة ، فإنه يعيب على هذه الشخصيات أنها لا تلعب دورا وظيفيا فى المجتمع . ويمتدح أورويل فى ديكتز - وهو كاتبه المفضل - إحساسه الأخلاقى الذى لا يخبى ولكنه ينتقد فيه قلة حبه للاستطلاع الفكرى ، كما يعيب عليه أنه لم يستغل موهبته الفريدة فى تحليل مشاعر الطفولة وأفكارها أحسن استغلال فقد أغفل من دائرة اهتمامه مشكلة من أعوص مشاكل النظام الرأسمالى الاجتماعية والأخلاقية . وهى إلحاق الأطفال للعمل فى المصانع وهم براعم صغيرة لم تفتح للحياة لساعات طوال قد تصل إلى خمس عشرة ساعة فى اليوم ، فيلقى عدد كبير منهم مصرعه تحت عجلات الآلات الضخمة وتروسيها . ويرى مؤلفنا أيضا أن ديكتز عجز عن تصوير شخصيات المحرّمين على نحو واقعى مقنع . وفى هجومه على ما رآه بعض مواطنى الضعف التى تشوب أعمال ديكتز الروائية وجد أورويل من النقد من يعترض عليه . فإدموند ويلسون فى مقال له منشور فى « التراث النقدى » يقول عن علاقة الخادم بالمخدوم إن ديكتز كان يرى بوضوح تام انهيار العلاقات الإقطاعية التى تربط بين الخدم ومخدومهم فى إنجلترا . ويقول ناقد آخر ، فى نفس المرجع السابق إن أورويل يخطئ حين يزعم أن روايات ديكتز تخلو من تصوير الطبقة العاملة ، ويستشهد على ذلك ببعض الشخصيات فى رواية « صديقنا المشترك » . ومهما كانت اعتراضات بعض النقاد الطفيفة على بعض الآراء التى يذهب إليها مؤلفنا فى مقاله عن تشارلس ديكتز ، فإن هذا المقال يمثل كما قلنا إضافة حقيقية فى مجال النقد الأدبى الإنجليزى .

• رديارد كبلنج :

ينجلي لنا جنوح أورويل إلى الجمع بين الاضداد على نحو صارخ فى موقفه من الشاعر والرواى الاستعماري المعروف رديارد كبلنج . فقد كتب فى مقال نشره بمناسبة وفاة كبلنج يقول ( انظر مجموعة مقالاته ، المجلد ١ ، ص ١٨٣ - ١٨٤ ) : « من جانبى كنت أبحل كبلنج فى الثالثة عشرة ثم كرهته فى السابعة عشرة واستمتعت به فى سن العشرين وازدريته فى الخامسة والعشرين . أما الآن فقد عاد إلى إعجابى القديم به . والشئ الذى لم يكن يبدى أبدا أن أفعله هو أن أوليه ظهري وأنساه . وبعض قصصه جيد بالقدر الممكن لهذا النوع من القصص . وأسلوبه فى السرد الرواى حسن إلى أبعد الحدود . فسوقية أسلوبه النثرى لا تعدو أن

يخص الأغنياء على أن ترق قلوبهم لبؤس الفقراء فيهبوا إلى نجدتهم وانتشالهم من وهدة الشقاء . ويفسر لنا إيمانه بالإحسان السبب فى ظهور العديد من الشخصيات الروائية الثرية فى أدبه التى تضحي بما لها فى سخاء من أجل إسعاد المعوزين والمحتاجين . ويرى أورويل أن تفاؤل ديكتز أبعد ما يكون عن التفاؤل الأبله الساذج الذى يظن أن حال العالم سوف ينصلح إذا نحن أصلحنا بعض القوانين الفرعية أو أدخلنا بعض التعديلات فى النظام الاجتماعى هنا وهناك فكتاباتنا تظهر لنا وعيا بأن الفساد يضرب بجذوره فى المجتمع . ويرجع نفوره من الثورات إلى إيمانه الراسخ العميق بأنها ليست لها أدنى فائدة ما لم يتغير قلب الإنسان ، أى ما لم يتطهر قلبه من الأثرة والندس . وإذا أصبح القلب طاهرا وصارت السريرة نقية فلن تكون هناك حاجة إلى العنف وإراقة الدماء . ورغم ما يتسم به أدب ديكتز الرواى من بورجوازية ، فإن أورويل يعتبره « كاتبا هداما » و « راديكاليا » بل و « منمردا » . وعلى أية حال كان ديكتز بحكم انتائنه إلى الطبقة المتوسطة الصغيرة يكره الطبقة المتوسطة الكبيرة مثلما يكره طبقة الأرستقراط . فضلا عن أن فحص رواياته بالتفصيل قين بأن يظهر لنا أنه استمد مادته الروائية من محيط الطبقة البورجوازية التجارية فى لندن والفئات التى تعيش على هامشها مثل الخامين والكتبة وصغار التجار وأصحاب الحانات وصغار الحرفيين والخدم . ويصور ديكتز العلاقة بين الخادم والمخدوم فى إطار إقطاعى محب إلى النفس مثل العلاقة بين الخادم سام ويلر ومخدومه مستر بيكوك فى روايته « أوراق مستر بيكوك » . وهى علاقة لا تقوم على البغضاء والشحناء ولكنها تقوم على المحبة والإخاء . ويمتدح مؤلفنا أدب ديكتز لخلوه تماما من أية نزعة استعمارية وعدم تأثره بالروح والتقاليد العسكرية التى تقبع وراء العقلية الإمبريالية . فضلا عن أنه لا يظهر أى تحيز ضد اليهود ويجيد تصوير ما يتعرض له أطفال المدارس فى قسوة . ولعل ديكتز أول من تنبه إلى العلاقة الوطيدة بين السادية والرغبات الجنسية المكبوتة التى تعتمل فى نفوس رجال التربية والتعليم وبين ما يجدونه من تلذذ فى توقيع العقاب البدنى القاسى على طلبة المدارس .

ولكن تعاطف أورويل العظيم مع ديكتز لا يمنعه من توجيه الانتقادات إليه . فهو ينحى عليه باللائمة لسلبية نقده الاجتماعى وخلوه تماما من أية أفكار اجتماعية بناءة ، ولأن رؤيته للحياة محدودة . فبالرغم من عطفه العام الغامض على الطبقة العاملة فإنه يتغافل فى أدبه تصوير هموم سوادها الأعظم الذى يتكون من عمال الصناعة والزراعة . حتى العامل الصناعى الذى يرسمه فى روايته « الأوقات العصيبة » . يحظى بإعجاب مؤلفها بسبب رفضه الاشتراك فى نقابة العمال . ولكن أورويل يعتقد أن رؤية ديكتز المحدودة عادت على فنه الرواى بالفائدة إذ أنه من الأفضل لكاتب مثله أن يكون صاحب رؤية محدودة من أن يكون صاحب رؤية واسعة عريضة . ويهاجم أورويل ديكتز لأنه يظهر قدرا من التحيز للطبقة البورجوازية الصغيرة التى ينتمى إليها تشل فى نفوره من

جزءاً من السلطة ومن الإمبراطورية البريطانية . وكذلك على الرغم من أن كلا من أورويل وكبلنج يتميزان بحب الوطن ، فإن روحيهما الوطنيتين تختلف الواحدة منهما عن الأخرى . فوطنية كاتبنا مترنة ، وهي لا تدفعه إلى أكثر من الثناء على ما يعتبره شمائل الشعب البريطاني وحسن خصاله التي تتمثل في رقة الطبع ورفض الخضوع للضغط والتخويف واحترام القانون والمسلك المذهب الحميد . أما وطنية كبلنج الجارحة فتدفعه إلى التباهي والتفاخر والزهو ببني جلدته وإلى الاعتقاد بأن إنجلترا سيدة الأمم طراً ، ومن ثم فإن واجبها المقدس يعلو عليها أن تقود بقية الأمم وأن ترشدتها سواء السبيل .

#### « هيرمان ملفيل وليونولستوى »

يعالج أورويل في مقالاته النقدية كاتبين غير انجليزيين من كتاب القرن التاسع عشر هما الشاعر والروائي الأمريكي هيرمان ملفيل والروائي الروسي المعروف ليونولستوى . يقول مؤلفنا في معرض نقده لكتاب « هيرمان ملفيل » تأليف لويس مفورد المنشور في مجموعة مقالاته ( المجلد ١ ) إن مفورد يجانبه الصواب عندما يحاول أن يقدم إلينا في كتابه تحليلاً وشرحاً وتفسيراً لأدب ملفيل لأن الحكمة تقتضي منا أحياناً أن نقبل هذا الأدب دون تفسيره أو تحليله . وهو رأى يذكرنا بموقف الشاعر الرومانسي الراحل وليام بليك من عالم الرياضيات والفيزياء المعروف إسحق نيوتن . فقد هاجم بليك هذا العالم لأن تحليله للطبيعة على نحو علمي مفصل يفسد على البشر استمتاعهم بها . فضلاً عن أن هذا الرأى يدلنا بوضوح على عزوف مؤلفنا عن انتهاج أسلوب أكاديمي فيما يعرض له من نقد . وهو رأى رومانسي أو انطباعي يصعب علينا التوفيق بينه وبين موقفه العقلاني العام من الحياة . وينحى أورويل باللائمة على ملفيل لأنه لم يعن بمعالجة شكل الشعر الذي نظمه ملفيل « فالشكل هو مادة الشعر » . كما أنه يلومه لأنه لم ينح مضمون الشعر أو معناه جانباً . وهذا الرأى أشد ما يكون غرابة لأنه يتعارض مع فكرة أورويل القائلة بأن كل الفنون هي في نهاية الأمر نوع من الدعاية . أضف إلى ذلك أن فحص ممارسته قين بأن يظهر لنا كما أسلفنا اهتمام مؤلفنا البالغ بالمضمون وإهماله البالغ للشكل . وبالرغم من أن نقده لكتاب مفورد عن ملفيل ليس فيه جديد ، إلا أنه ينبئ عن عنايته المبكرة منذ ظهور هذا النقد في عام ١٩٣٠ بعلاقة الأدب بالظروف الاجتماعية المحيطة به . فهو يقول فيه ( ص ٤٣ ) : « إن أحسن الفصول التي يتضمنها كتاب مفورد هي الفصول التي يربط فيها المؤلف بين ملفيل والزمن الذي عاش فيه » ، كما أنه يعرب عن أسفه لأن التغيرات الاجتماعية التي طرأت على زمن ملفيل أدت إلى خنق جانب من روح ملفيل وإصابته بالضمور والذبول . ويتناول أورويل تولستوى في مقال له بعنوان « تولستوى وشكسبير » منشور في مجموعة مقالاته ( المجلد ٢ ) ثم في مقال لاحق

تكون عيباً سطحياً . وهو رائع في قدرته على البناء الروائي وفي قصده في استخدام الألفاظ . وهي نواح قد نحق عن الأنظار . وشعره - مع أنه في الغالب نموذج للسوء - فإن له نفس الخاصية التي لا تنسى والتي يتميز بها عن سواه » . ويستطرد أورويل قائلاً إن نزعة كبلنج الاستعمارية هي أسوأ ما فيه . فهي أكثر سوءاً من الحيل المبذولة التي يستخدمها في أسلوبه وفي حكايات رواياته الماسخة والمائعة في سيل عواطفها وتدفعها . ولكن أورويل يتحفظ كعادته فيقول إنه مع التسليم بأن إمبريالية الثمانينات والتسعينات من القرن التاسع عشر كانت عاطفية على نحو مائع وجاهلة وخطرة إلا أنها لم تكن إمبريالية جديدة بالازدراء . فقد كان في استطاعة المرء حينذاك أن يكون استعماريًا وذا سلوك شخصي مهذب وحميد . ومن ثم لم يحل إيمان كبلنج بالاستعمار دون أن يتصف بالمسلك المذهب الحميد . ويرى أورويل أن ت . س . إليوت يخطئ حين يفكر أن كبلنج فاشسي . فهو ليس فاشياً فحسب ولكنه سادى أيضاً . ولا يمكن لأي شخص متحضر أن يقبل بحمل نظره في الحياة . فضلاً عن أنه يخلو من الحاسة الأخلاقية على نحو صارخ يتم عن افتقاده إلى الحس المرهف . ورغم أن مؤلفنا يمتدحه لأنه أضاف إلى اللغة الانجليزية عبارات كتب لها البقاء والاستمرار ، فإنه يصفه بأنه يثير الاشتزاز من الناحية الجمالية . ويستطرد مؤلفنا قائلاً إن ضحاكته الفكرية منعت من أن يرى حقيقة واضحة للعيان . وهي أن المستعمرين يحنون مغامرات اقتصادية في مستعمراتهم ، في حين أنه كان يرى في الاستعمار عبثاً يشغل كاهل الرجل الأبيض في سعيه لأجل نشر القانون والمدنية بين الشعوب الممجيبة المتخلفة . ورغم هجومه الضار على كبلنج فإنه يعتقد أنه يتصف بقدر عظيم من المسؤولية والأمانة اللتين لا تتوفران لدى المثقفين اليساريين الغربيين في الثلاثينات والأربعينات . فهؤلاء المثقفون اليساريون منافقون لأنهم يزعمون بالقول إنهم يريدون الإطاحة بالنظام البورجوازي القائم في حين أنهم بالفعل يستفيدون من بقاءه .

وفي مقال كتبه ريتشارد كوك بعنوان « رديارد كبلنج وجورج أورويل » منشور في مجلة « دراسات في القصة الحديثة » ( عدد خاص ١٩٧٥ ) يتسم بالموضوعية والاعتزان نراه يوضح لنا أوجه الشبه والخلاف بين هذين الكاتبين . يقول كوك إنها يتشابهان في ظروف نشأتها . فكلاهما ولدا من أبوين انجليزيين يعيشان في الهند . وكلاهما أرسل من الهند إلى إنجلترا في صباهما لتلقى العلم في المدارس الإنجليزية وقاسى من عنت إدارة المدرسة وتسلطها . كما أنها تعرضا في مرحلة التلمذة إلى شتى أنواع الضغط والتخويف والعقاب البدني . وكلاهما عانيا منذ صباهما من إحساس عميق بالذنب بسبب نشأتها الدينية البيوريتانية المترتبة . ولكن ردود فعلهما منذ حداثتها يختلف الواحد منها عن الآخر . ففي حين جنع أورويل في يفاعته إلى تعظيم المقدسات وإلى الراديكالية الفكرية التي انتهت به في حياته اللاحقة إلى مناصبة الاستعمار البريطاني العداء . نرى أن كبلنج منذ صباه يخضع لسلطة الإدارة المدرسية ثم يعتبر نفسه فيما بعد



بعنوان « الملك لير وتولستوى والمهرج » منشور في المجلد الرابع من هذه المجموعة . ورغم ما يشوب مقاله الثاني من بعض العيوب فإنه يفوق في أهميته وقدرته الكبيرة على إثارة الاهتمام من المقال الأول . ويعترف أورويل بعقوبة تولستوى التي ليس فيها ريب ولكنه يهاجم تولستوى لعجزه عن فهم عظمة شكسبير وجلال أدبه . ويجمع مؤلفنا بين الأضداد على نحو مقبول ومستساغ في مقاله الأول « تولستوى وشكسبير » ، فيذهب إلى أنه بالرغم من أن الفن ضرب من الدعاية ، فإنه لا يمكن له أن يخلو من الجوانب الجمالية . بل إنه يعبر عن ضيقه لأننا في هذا الزمن المضطرب كثيرا ما نتغافل عن هذه الجوانب الجمالية لأسباب أخلاقية أو سياسية أو دينية . وينبئ كاتبنا للدفاع عن شكسبير في المقال المشار إليه ضد هجوم تولستوى القاسي الشديد الوطأة عليه . فهو يرمى شكسبير بالدعوة إلى الاخلال الخلقي في أدبه . يقول أورويل إن مثل هذه التهمة قد تصدق على تشوسر . ولكنها لا تصدق بحال من الأحوال على شكسبير . فهو كاتب أخلاق دون منازع . ويسوق مؤلفنا إعجاب كارل ماركس بشكسبير كأحد الشواهد على عظمته . كما أنه يلوم تولستوى لاهتمامه المفرط بمضمون المسرحيات الشكسبيرية ، الأمر الذي حدا به إلى النظر إلى مولفها على أنه معلم أو مفكر أو فيلسوف ، فلا يرى أنه شاعر قبل كل شيء وفوق كل شيء . ولو أنه اهتم بما يتضمنه شعر شكسبير من جمال لأدرك عظمته على الفور . ورغم ذلك ، فإن أورويل يسلم بأن كثيرا من مسرحياته لا يمكن للعقل تصديقه . يقول أورويل ( ص ١٥٥ ) : « إن تولستوى على حق فيما يذهب إليه من أن شكسبير أقل ما يكون اهتماما بتصوير أحداثه المسرحية على نحو معقول ، وأنه يندر أن يهتم بأن يرسم لنا شخصيات منسجمة ومترابطة . وكما نعرف فإنه عادة يسرق حكايات مسرحياته من مؤلفين آخرين ثم يصيغها على عجل في شكل مسرحيات بعد أن يكون قد أدخل عليها في كثير من الأحيان أحيانا مبالغا فيها لدرجة لا تعقل بالإضافة إلى تورطه في متناقضات ليس لها جميعا وجود في الأصل . »

ويتميز نقد أورويل لتولستوى في مقاله الأول بخفة الوطأة في حين أن نقده له في مقاله الآخر يتسم بشدة الوطأة . ففي هذا المقال الأخير نراه يهاجم تولستوى بقسوة لأنه يعيب على شكسبير عدم قدرته على تصوير الشخصيات أو جعل الكلمات والأحداث تنبع على نحو طبيعي من المواقف . ويصف تولستوى لغة شكسبير بأنها ليست مبالغا فيها فحسب ولكنها تثير الضحك كذلك . فضلا عن أن مؤلفها دائما يلقى بأفكاره العشوائية على لسان أقرب شخصية يتخدها في متناول يده ، وأنه يخلو خلوا تاما من أي حس جمالي وأن الألفاظ التي يستخدمها لا تمت للفن أو الشعر بصلة . ويرى تولستوى أن دافع الملك لير في التنازل عن عرشه أمر لا يمكن لعاقل أن يصدق أنه العاصفة الموحشة التي تعرض لها الملك لير في الفلاة ليست لها ضرورة . كما أن مهرج الملك أو البهلوان يبعث على الضيق والملل ولا يخرج عن كونه عذرا يتحمله المؤلف لإقحام سخيف

نكاته في المسرحية وأن موت كورديليا في نهايتها ينسف أي مضمون أخلاقي لها . ويسوق أورويل في مقاله الثاني نفس الحاجة التي ساقها في مقاله الأول ، وهي أن أهمية شكسبير لا ترجع إلى كونه كاتب مسرحيا بل تكمن في شاعريته وموسيقية ألفاظه اللتين اعترف بهما برنارد شو رغم أنه كان يناصب شكسبير العداء . ويرى مؤلفنا أن تولستوى هاجم مسرحية الملك لير بالذات دون سائر المسرحيات الشكسبيرية لأسباب متعددة أولها أن وجهة نظره الدينية تتعارض مع مضمون المسرحية الذي يدعو إلى المذهب الإنساني . وهو مذهب يولي الدنيا كل الاهتمام ويتجنب الخوض في اليوم الآخر ، كما أنه يقوم على أن الحياة رغم كل ما فيها من بؤس وشقاء تستحق أن نحياها . فضلا عن أن مسرحية الملك لير صدمت حاسته الأخلاقية الدينية التي ترى أنه من الضروري معاقبة الأشرار وإثابة الأخيار وهو بخلاف ما انتهى إليه شكسبير في مسرحيته التي اكتفى فيها بمعاقبة الشر دون أن ينيب الخير . ويضيف أورويل أن هناك سببا شخصيا جعله ينفق مسرحية « الملك لير » بصفة خاصة . وهو أن هذه المسرحية نكأت جراحه وقلبت عليه المواجه فقد ذكرته بعاقبة أفعاله . فعندما تنازل تولستوى عن أملاكه الشاسعة ووزعها على الفقراء والمعدمين اتهمته عائلته بالخيل والجنون . ويلوم أورويل الكاتب الروسي الكبير لعجزه عن أن يتبين ما في مسرحية « الملك لير » من نقد للظلم الاجتماعي جاء على لسان المهرج تارة وإدجار الذي ادعى الجنون تارة أخرى وعلى لسان الملك لير حين أصابه مس من جنون تارة ثالثة . لقد أدرك أورويل ما لدور المهرج ومشاهد جنون لير من أهمية في البناء الدرامي للمسرحية . ولكن من الأسف أنه عجز عن إدراك المبرر الدرامي لوجود حبكة فيها إحداهما أساسية وتدور حول الملك لير والأخرى فرعية وتدور حول أحد نبلائه الايرل جالوستر ، وأن الحبكة الفرعية من شأنها أن تعمق الحبكة الأساسية وتضيف أبعادا جديدة تخرج بالمسرحية عن كونها مأساة الملك لير الشخصية إلى كونها مأساة ذات صبغة إنسانية عامة . ومن ثم نراه يتفق مع تولستوى في زعمه أن المسرحية بحبكته الرئيسية والفرعية أصبحت معقدة على نحو معيب ، وأن عدد شخصياتها أكبر من اللازم . وليس هناك بين المشتغلين بالأدب الانجليزي من ينكر ما في حبكة « الملك لير » من تعقيد . ولكن هذا التعقيد لا يخل بالمسرحية كما يخلو لأورويل وتولستوى أن يقولوا . فأورويل يرى أنه كان يحذر بشكسبير أن يقلل من تعقيد مسرحيته بالاكتهاف بينت شريفة واحدة بدلا من بنات الملك الثلاث الشريرات وباستبعاد شخصية جلوستر وولديه أدموند وإدجار ، أي باستبعاد الحبكة الفرعية . ولست أتفق معه في هذا الرأي لأن وجود الحبكة الفرعية يدعم الحبكة الأساسية ويعمم مغزاها . وهذا ما فشل أورويل في إدراكه . والرأي عندي أنه طالما أنه يستند أساسا في دفاعه عن شكسبير على أنه شاعر قبل كل شيء وفوق كل شيء ، فقد كان يحذر به في دحضه لآراء تولستوى أن يتوفر على تحليل شعر شكسبير موضحا مواطن الجمال فيه . وهو ما يتجنب أن يفعله . وثمة ملاحظة أخرى وهي

أن تولستوى على حق حين يقول إن الدافع الذى حدا بالملك لير إلى التنازل عن عرشه ليس مقنعا . وبغرى هذا أن أذكر أن التغيير الذى أجراه ناحوم تيت فى القرن السابع عشر على النص الشكسبيرى للمسرحية يتميز عن هذا النص بقدرة أكبر على الإقناع . فقد جعل تيت كورديليا تعتمد إغصاب أبيها الملك حتى يحرمها من الميراث وبذلك يرفض بيرجندي الزواج منها ، فيخلو لها الجو للزواج من إدجار الذى تحبه .

• آراء أورويل النقدية فى كتاب القرن العشرين :

و . ب . بيتس - ت . س . إليوت - جيرارد مانلى هوبكتر

يتسم نقد أورويل للعديد من شعراء القرن العشرين بأنه كالعادة دائما يميل إلى الجمع بين الأضداد . ويتميز نقده للشاعر المسيحي جيرارد مانلى هوبكتر بأنه يناقش للمرة الأولى والأخيرة شعره من جوانب فنية وتكنيكية دون أن يخوض فى مضمونه . ويقسو ناقدنا على بيتس بعض الشئ رغم شدة إعجابه به . وهو ينتقد إليوت فى عطف وحذب ولكنه يهاجم إزرا باوند بغير رحمة أو هوادة . فضلا عن أنه يظهر عداوته نحو مجموعة من الشعراء اليساريين التى ظهرت فى الثلاثينيات والمعروفة فى تاريخ الأدب الانجليزى الحديث بمجموعة الشعراء أودن وسبندر وماكنيس . وفى أخريات حياته كتب أورويل معتبرا عن ظلمه فى إصدار الأحكام النقدية القاسية على الشاعر أودن .

وينهم أورويل فى مقال له بعنوان « و . ب . بيتس » منشور فى مجموعة مقالاته ( المجلد ٢ ) هذا الشاعر بالفاشية ويعيب على أسلوبه فى النظم شدة الافتعال والاصطناع . ويذهب (ص ٣١١) إلى أن « الواحد منا يندر أن يطالع ستة أسطر متتالية من شعره تخلو من الألفاظ والأساليب المهجورة أو من النغمة المفتعلة فى عباراته . » وفى رأيه أنه ليس رجعا فحسب بل إنه من دعاة الطلاسم والألغاز . كما أن نظريته المتصوفة للحياة تربك العقول وتصيبها بالحيرة . ويستطرد مؤلفنا قائلا إنه لا بد وأن تكون هناك علاقة وثيقة بين العيوب التى تشوب أسلوبه وبين نظريته الشريرة للحياة . وفى نقده لبيتس يذهب أورويل إلى أن النقد الماركسى قد ينجح فى تتبع العلاقة التى تربط بين مضمون العمل الفنى والصور المستخدمة فيه وبين الظروف الاجتماعية التى ينشأ فيها هذا العمل . ولكنه يعجز عن تتبع الصلة بين ما يسميه « نسيج » العمل الفنى وبين هذه الظروف الاجتماعية . ورغم ذلك فإن نقده لشعر بيتس لا يخرج عن كونه فحصا محتوا . فهو يقول (ص ٣١٣ - ٣١٤) : « إذا ترجمنا اتجاه بيتس على نحو سياسى فسرى أنه اتجه فاشسى . فقد استطاع خلال معظم حياته - شأنه فى ذلك شأن بعض الناس - أن يصل إلى الفاشية بطريق الأرستقراطية قبل أن يسمع أحد عن الفاشية بزمان طويل . وهو بمقت الديمقراطية والعالم الحديث والعلم والآلة

وفكرة التقدم وخاصة فكرة المساواة الإنسانية مقنعا شديدا . ومعظم الصور فى عمله الفنى مستمدة من النظام الإقطاعى . ومن الواضح أنه من الناحية الشخصية لم يكن يخلو غمما من الغطرسة فى حياته العادية . ثم أخذت هذه النزعات فيما بعد شكلا أوضح وانتهت به إلى قبول الديكتاتورية والابتهاج بها باعتبارها الحل الأوحى . بل إنه لم ينظر إلى العنف والطغيان على أنها شر بالضرورة لأن الشعب - وهو لا يميز خيره من شره - سيدعن للضغط إذعانا كاملا . وهو يرى أن كل شئ يجب أن يأتي من القمة ولا شئ يمكن أن ينبع من الجماهير . » بيد أن أورويل يصف بيتس بالإخلاص ويمتدح فيه استخدامه للكلمات الحية النابضة وقدرته على صياغة بعض العبارات التى يرى أنها تشد القارئ فجأة إليها كما يشد المرء وجه فتاة يشاهدها أثناء عبورها إحدى الغرف . ولعلنا نلاحظ غرابة هذا التشبيه من الناحية النقدية ، فهو ليس محدودا فى دلالة أو واضحا فى معناه .

ويشن أورويل هجوما شخصيا ضاربا على الشاعر إذرا باوند ، فينحى مناقشة شعره جانبا ليوضح ما فى حياته من مخازى . وهو يرى أن باوند لا يعدو أن يكون عميلا للفاشية وخائنا للبلاد وعدوا للسامية . ويضيف ناقدنا أن باوند باع نفسه إلى إيطاليا الفاشية التى عرضت عليه وظيفة أستاذ فى جامعة روما ليس من أجل المال وحده ولكن أيضا من أجل إرضاء غروره الشخصى وحتى يثبت للعالم أنه إذا كانت إنجلترا بلده لا تقدر مواهبه حق قدرها فهناك من يفدرها ويخفل بها .

يقول أورويل فى نقده لشعر إليوت إنه يمكننا تقسيم هذا الشعر إلى مرحلتين متباينتين . مرحلة غير دينية ما قبل ١٩٣٠ ، وفيها كتب إليوت شعرا جيدا . ومرحلة دينية بعد ١٩٣٠ تحول فيها الشاعر إلى الكنيسة الأنجلو كاثوليكية ، وفيها أنتج شعرا رديئا . ويعزو ناقدنا فشل إليوت كشاعر فى قصيدة « الرباعيات الأربع » ، وقصائده الأخرى التى نظمها فى هذه المرحلة الثانية إلى نبذه الفردية وهروبه إلى الدين الذى جرد شعره من الصور الفنية المؤثرة . ويعنى هذا أن المضمون الدينى لشعر إليوت أفسد جمال شكله وأصابه بالتدهور حتى أصبح مجرد « تيمات مقبضة » وهو قول يتعارض مع ما يذهب إليه فى نقد الشاعر جيرارد مانلى هوبكتر من أن الأرثوذكسية الفكرية فى حد ذاتها ليست ضارة بالشعر من الناحية الجمالية ، كما أن أى نظام فكرى صارم يتبعه الشاعر فى صدق وأمانة لا يسى بالضرورة إلى ما يقرضه من شعر . ومع هذا نجد أن أورويل يهاجم قصيدتى « نورتون المحترقة » و « إيست كوكر » وغيرها على أساس أنه لا يمكننا مناقشة شكل أية قصيدة بمعزل عن مضمونها . يقول أورويل فى عرضه لبعض قصائد إليوت المنشورة فى مجموعة مقالاته ( المجلد ٢ ، ص ٢٧٦ ) : « درج الناس فى الآونة الأخيرة على القول إن (الكلمات) أهم ركن فى أية قصيدة وإن (معناها) مسألة ثانوية للغاية ولكن كل قصيدة فى واقع الأمر تحتوى على معنى نثرى . وحين

على ما هو أكثر من التركيب - أى أعلى نوع من التوليفة استحدثها الشاعر من المفردات الخاصة ومن نظراته الخاصة للدين والمجتمع . وينصهر الاثنان معا في كل واحد لا يمكن تجزئته . وفي النهاية يصبح هذا الكل في مجموعه أعظم من الأجزاء المفردة التي تدخل في تركيبه . »

ج : ب . بريستلى - هـ . ج . ويلز - د . هـ . لورانس :

يقول أورويل عن رواية « إفريرز الملائكة » بأنها تخلو من الجمال مثلا تخلو من عمق الفكرة وأنها لا تعدو أن تكون مقالا متوسط القيمة طوره صاحبه في قالب روائى . ولا شك أن ناقدنا محق حين يصف بريستلى بأنه روائى من الدرجة الثانية . ويعزو أورويل شعبية بريستلى بين القراء إلى ما اتسم به هذا المؤلف من تفاؤل عريض ومن بهجة بالحياة . وإذا شئنا الحق وجب علينا أن نقول إن كاتبنا يلصق تهمة السطحية ببريستلى في حين أن نقده لبريستلى واضح الخفة والسطحية ولا يعدو أن يكون إلمامة سريعة بأدبه من النوع الذى تنشره الجرائد عادة في صحائفها .

وننتقل الآن إلى روائى حديث آخر هو هـ . ج . ويلز ترك في مؤلفنا أكبر الأثر في بفاعته . بل ترك في الأمة الإنجليزية كلها نفس الأثر في الفترة بين عامى ١٩٠٠ و ١٩٢٠ . ويظهر أورويل إعجابه بويلز لأنه رفض - كما رفض ديكنز من قبله - الجانب العسكرى من الطبقة المتوسطة التي ينتمى إليها . فويلز في كتابه المعروف « مجمل التاريخ » يرى أن نابليون المغامر العسكرى هو الوغد الحقيقى في تاريخ الإنسانية . ولكن هذا الإعجاب لم يمنع كاتبنا من الهجوم عليه كما يتضح لنا من مقاله « ويلز وهتلر والدولة العالمية » المنشور في مجموعة مقالاته ( المجلد ٢ ) . وفيه يدحض أورويل ما يذهب إليه ويلز من أن العلم والتقدم صنوان . فكاتبنا الذى لا يشارك ويلز هذه النظرة المتفائلة بالعلم يرى أن هتلر استطاع أن يثبت بالفعل لا القول أنه من الممكن تسخير العلم لخدمة أذن الأغراض . فالحكم النازى كان يقوم على النظام الدقيق والتخطيط الكامل والعلم الحديث لخدمة أهداف وحشية وأفكار حمجية تتمشى مع العصر الحجري . ورغم أن كاتبنا يسلم بصحة تبؤ ويلز بأن العلم سوف يسود العالم ويقرر مصيره إن عاجلا أم آجلا ، إلا أنه يفرج من هذه النتيجة ولا يشارك ويلز بهجته بها .

ومما يلفت النظر في مقالات أورويل النقدية أنها تكاد أن تخلو من الإشارة إلى بعض الكتاب البارزين الذين يحمل لهم فائق الإعجاب مثل جيمس جويس وجوزيف كونراد ورغم أنه لا يخفى إعجابه الشديد بـ د . هـ . لورنس فإنه لا يناقش أهم الأعمال الروائية مثل « أبناء وعشاق » و « قوس قزح » إلخ ... ولكنه يقدم لنا في المجلد الرابع من مقالاته عرضا سريعا لمجموعة لورانس القصصية منشورة بعنوان « الضابط الروسى وقصص أخرى » ، وفيه يمتدح ناقدنا في هذه المجموعة

تكون القصيدة فلا بد أن تحتوى على معنى يلح على فكر الشاعر حتى يتم له التعبير . فكل الفنون تتضمن إلى حد ما نوعا من الدعاية . » ويتلو أورويل علينا قائمة كبيرة من أسماء الأدباء الذين يتهمهم بصورة أو أخرى بمعاداة السامية معاداة قد لا تكون واعية . ومن بينهم ت . س . إليوت وفيلون وشكسبير وسموليت وثاكرائى وهـ - ج . ويلز والدوسر هكسلى وبيلوكت وتشسترتون . ويناقش مؤلفنا كتاب إليوت « مذكرات نحو تعريف الثقافة » في مقال له منشور في مجموعة مقالاته ( المجلد ٤ ) ، فيقول إنه يتضح من هذا الكتاب أن إليوت يؤمن بالفروق الطبقة وغيرها من الآراء التي لا يمكن الدفاع عنها من الناحية الأخلاقية . ولكنه يعترف لنا بأنه شخصيا يستنفع فكرة التقليد التي يدعو إليها إليوت ، الأمر الذى يدل بما لا يدع مجالا للشك على وجود جانب « محافظ » في شخصية مؤلفنا بالرغم من كل ما يذهب إليه من آراء متحررة أو تقدمية . ورغم ما يوجهه أورويل إلى إليوت من نقد فإنه يظهر إعجابا شديدا به كشاعر وبشعره الذى أنتجه قبل عام ١٩٣٠ ، وخاصة قصيدة « برفروك » التى يرى فيه استمرارا للتراث الإنسانى بأسره . ومن المؤسف أن نجد أن نقده لإليوت - وهو شاعر أثير إلى قلبه - يخلو من عمق النظرة كما يخلو من أية إشارة إلى أية جوانب فنية أو تكنيكية ، الأمر الذى يغرينا بأن نسوق رأى واين وارنيك في هذا النقد . يقول وارنيك في مقال له بعنوان « مذكرات من نقد جورج أورويل لـ ت . س . إليوت » المنشور في « مجلة الإنسانية الغربية » ( المجلد ٢٥ . عام ١٩٧٢ . ص ٢٦٩ ) : « إن مدخله النقدى إلى إليوت مثل بوضوح لنا انعدام التوازن النقدى في كتاباته ، فهو يبالغ في تأكيد المضمون على حساب الشكل . ويعكس نقده ليينس وكبلنج وإليوت أيضا اهتمامه البالغ بمضمون الأدب بما فيه من شعر . وتنطوى معالجته للشكل الشعرى واللغة والتكنيك ، بغرض أنه يمسها أحيانا مساهفيا في معالجته ، على الغرابة فضلا عن أنها تبين أن أورويل لم يكن حساسا بالمرة لما فيها من دقائق لا يسهل سر غورها . » ويدهشنا أورويل بنقده لشعر جيرارد مانلى هوبكتز ، وهو قس محافظ من الروم الكاثوليك . ففي مقال له بعنوان « معنى القصيدة » المنشور في مجموعة مقالاته ( المجلد ٢ ) نراه يخرج عن عادته المألوفة في الاهتمام بالمضمون ويفاجئنا بمعالجة بعض قصائد هوبكتز من الناحية الفنية أو التكنيكية البحتة . فهو يقول ( ص ١٥٨ ) : « مع هوبكتز على وجه الخصوص نجد أن لغته والجمال الأخاذ لبعض المؤثرات الصوتية التي ينجح في استخدامها تغطي على أى شئ آخر » ويقول ( ص ١٦ ) : « لغة هوبكتز هي لغة ساكسونية أساسا . ففي استخدامه للألفاظ نراه يميل إلى ربط عدة كلمات إنجليزية معا بدلا من استعمال كلمة لاتينية طويلة واحدة كما يفعل معظم الناس عندما يريدون التعبير عن فكرة معقدة . ويستنى هوبكتز عن عمد لغته من الشعراء الإنجليز الأوائل قبل ظهور تشوسر . وهو يستخدم حتى الكلمات المأخوذة من العديد من اللهجات . ويخصص شعره نرى أن قصيدته تقوم على التركيب - بل

ما نعرفه عن مؤلفها من وله بالطبيعة ونفور من صرامة النظم العسكرية ، وبصيرة فاحصة نافذة في مكونات النفس البشرية ورؤية مذهلة تقوم على الخيال . ويعتقد أورويل أن قصص لورانس القصيرة تفوق رواياته في قدرتها على التعبير عن فلسفته في الحياة الغريزية لأنه لا يجد نفسه فيها مضطرا إلى رسم شخصياته على نحو مفصل ، في حين أن الرواية تقتضي منه مثل هذا التفصيل . وهو تفصيل مخل في معظم حالاته لأن شخصياته الروائية لا تتميز بالوحدة منها عن الأخرى . بل إنها جميعا تتساوى في درجة حساسيتها إلى حد يستحيل علينا تقسيمها إلى شخصيات حسنة وشريرة ويرى ناقدنا أن أعظم ميزة في أدب لورانس القصصي تتمثل في قدرته على فهم الآخرين حتى وإن اختلفوا معه في الطبع . ولكنه يتفقه لاستغراقه في استكناه حيوات شخصياته الداخلية . فضلا عن أنه يعيب على رواية القرن العشرين عموما خلوها من القيم المطلقة التي يدفعنا الإيمان بها إلى احترام الضعفاء وأنه لا يصبح غير الصحيح . فالعبرة أن يستند الإنسان إلى الحق حتى إذا انتهى به إلى الهزيمة ، وليس إلى الباطل حتى لو كان نتيجته الفوز . ويرى أورويل إنه من الخطأ أن نعتبر لورانس كاتباً برويتارياً بل إنه كاتب بورجوازي ما في بورجوازيته ريب . وفي نظره أن جاك هبلتون مؤلف كتاب «كاليبان يصرخ» هو أفضل نموذج للكاتب البروليتاري .

هنري ميلر - آرثر ليستر :

عندما اتجه إعجاب أورويل إلى الكاتب الأمريكي المغترب هنري ميلر كان قد ضاق ذرعا بتشاؤم الأدباء في بلاده في العشرينات ، الأمر الذي جعلهم يتجاهلون القضايا الاجتماعية ومشكلة فقر المعدمين ، فضلا عن ضيقه بتفاؤل الثلاثينات بمستقبل العالم على نحو ساذج . وموقفه من هنري ميلر يتفاوت تفاوتاً عظيماً ، فهو يتسدد بروعة روايته «مدار السرطان» كما أن نقده الملطف لروايته «الربيع الأسود» لا يمنعه من الاعتراف بأن بعض أجزائها يتضمن أرفع ما سطره ميلر من نثر . ولكنه يوجه إلى روايته «العين الكونية» هجوماً أشد ما يكون عنفاً وشراسة ، الأمر الذي يجعلنا ندهش كيف يمكن لمثل هذا التقريظ والتفريق أن يصدر عن نفس القلم . ويعترف ناقدنا بأنه أخطأ في الماضي حينما قلل من شأن رواية «مدار السرطان» ولم يعطها حقها . وهو يصفها في مقاله الهام «داخل الحوت» المنشور في المجلد الأول من مجموعة مقالاته بأنها «رواية تفتح عالماً جديداً لا عن طريق إمالة اللثام عما هو غريب وغير مألوف ولكن يكشف ما هو مألوف ومعتاد» . (ص ٥٤٢) . فهي تتناول موضوعات مألوفة وعادية كالتي تتناولها رواية جويس المعروفة «يوليسيس» بل إنه يرى أن رواية ميلر تفضل «يوليسيس» من حيث أنها أنجح في قدرتها على إقامة الجسور بين عالم المثقفين وعالم الناس العاديين . فضلا عن أنها تخلو من مشاعر الرعب والندم المعقدة التي نجدها في

«يوليسيس» . ويعرب أورويل عن إعجابه بـ «مدار السرطان» لتفوق تكتيكها الروائي وقدرته مؤلفها التي لا تضارع على خلق الشخصيات التي يستبغها العقل ويصدقها المنطق . أضف إلى ذلك أنها شخصيات عادية ومألوفة للغاية . ورغم أنه يذهب إلى أن رواية «يوليسيس» أعظم في مجموعها من رواية «مدار السرطان» فإنه يرى أن كلا الكاتبين الإيرلندي والأمريكي يشتركان في ميلها إلى إبراز ما في الحياة العادية من مظاهر القبح والقذارة وفي خطاب أرسله أورويل إلى هنري ميلر بتاريخ ٤٦ أغسطس ١٩٣٦ يعدد كاتبنا الأسباب التي دفعته إلى الإعجاب بروايته «مدار السرطان» أولها أن لغته الإنجليزية تتميز بإيقاع فريد خاص بها . وثانيها أنه عالج في روايته حقائق معروفة لكل إنسان لم يجرؤ أحد من قبله على طبعها بين دفتي كتاب ومثال على ذلك عندما يكون فتى منهمكا في مطارحة فتاته الغرام ولكنه مشغول البال عنها بسبب رغبته الشديدة في الذهاب إلى دورة المياه للتبول . وثالث الأسباب قدرة المؤلف على أن يجوس في أرض الأحلام دون أن يترك أرض الواقع أو يتعد عنها كثيراً . ومن ثم نراه يعيب على «الربيع الأسود» إغراقها في الخيال . ولا غرو في ذلك فأورويل يقول عن نفسه إنه مشدود أبداً إلى أرض الواقع الصلبة والحياة العادية وأنه لا يرتاح حين يطير بعيداً عنها على أجنحة الخيال . يقول مؤلفنا في عرضه لـ «الربيع الأسود» في مجموعة مقالاته (المجلد ١ ، ص ٢٦١) : «الحقيقة أن الكلمة المكتوبة تفقد فاعليتها إذا ابتعدت أكثر من اللازم عن العالم العادي المؤلف لدينا حيث  $2 + 2 = 4$  . وقد ظهر اتجاه هنري ميلر إلى تدوين أحلام يقظته على الورق منذ كتابه السابق «الربيع الأسود» . وساعدته سيطرته الفائقة في استخدام الألفاظ على الانتقال من عالم الواقع إلى عالم الخيال ومن الحديث عن المراحل إلى الحديث عن الملائكة دون أدنى مجهود أو عناء بطريقة طبيعية لا تشعرنا بأية غرابة . ورغم أن كاتبنا يختلف مع هنري ميلر حول جوهر «الربيع الأسود» وهدفها فإنه يثنى على أسلوبها النثرى عاطر الثناء ، فيقول في نفس المرجع السابق (ص ٢٦١) : «إنه من نوع النثر الذي يجعلني حين أقرأه أشعر بالرغبة في أن أطلق إحدى وعشرين طلقة تحية له .» ولكنه يصيبن بالحيرة الشديدة حين نراه يسحب هذا الثناء في موضع آخر ، فيقول في مقاله «داخل الحوت» إنه لا يعني أن هنري ميلر مؤلف عظيم أو أنه يمثل أملاً جديداً في كتابة النثر الإنجليزي .

في نهاية عام ١٩٣٦ تقابل أورويل مع ميلر فحدثه عن عزمه على الانضمام إلى الحرب الأهلية الإسبانية ليدافع عن الديمقراطية ضد قوى الفاشية فما كان من ميلر غير أنه وصف عزمه وتصميمه بأنه أبله وغبي . وعلق أورويل على سلبية ميلر بقوله إن ميلر يعتقد أن ما يجري في العالم من حوله خارج عن سيطرته . فضلا عن أنه لا يرغب أصلاً في توجيه حركة العالم أو السيطرة عليها . من ثم فإنه يسمى ما وسعه السعي إلى الاختباء داخل حوت يونان (يونس) لأن بطن الحوت بمثابة رحم واسع كبير يمكن لأي إنسان بالغ أن يختبئ داخله فيشعر بالراحة والدفء

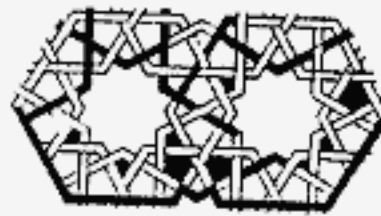


والأمان الكامل فلا يكثر بما يحدث حول العالم الخارجي . ويعترف مؤلفنا بأن عدم اشتراك ميلر فيما يجري حوله في أحداث لا يعنى بحال من الأحوال أنه ليس على وعى بها ، كما يعترف بأن سلبته أفضل من سلبية الأدباء الإنجليز في العشرينات فسلبيته واعية في حين أن سلبتهم أنانية وغير واعية معا . كما أنها أفضل من الإيجابية التي اتسمت بها الثلاثينات الماركسية في إنجلترا . ومع هذا فإن مؤلفنا يعيب على ميلر اتخاذ مثل هذا الموقف السلبي غير المسئول لأن معناه قبوله العالم الذي يعيش فيه على علاته دون أن يحاول أن يغيره ، الأمر الذي يقضى بنا في نهاية الأمر على حد قوله إلى قبول الغاشية والنازية والستالينية والقنابل والمدافع الرشاشة والمراوات ومعسكرات الاعتقال وشتى أنواع الفظائع التي يعانى منها العالم الحديث . ولكنه يردف قائلا إن قبول ميلر السلبي لمجريات الأحداث يساعده على الاقتراب من الرجل العادى وتصويره وعلى فهمه بدرجة أكبر من غيره من الكتاب . فالرجل العادى سلبي في موقفه من الحياة . ومن ثم فإن ميلر يمثل صوت الرجل العادى الذى لا يعبأ بأن يتخذ لنفسه موقفا سياسيا أو أخلاقيا يواجه به العالم الذى يعيش فيه . وفي رأى مؤلفنا أن الرجل العادى كما يصوره ميلر في كتاباته لا يمثل الطبقة العاملة أو سكان الضواحي بل يمثل المنبوذين والمغامرين الذين تقطعت وشائج الصلة بينهم وبين سائر الطبقات أو يمثل المثقفين الأمريكيين الذين خرجوا جيوبهم من المال وانقطعت كل الروابط التي تربطهم بالمجتمع . ونلاحظ أن إعجاب أورويل بميلر يتلشى تماما حين يعرض لكتاب « العين الكونية » المنشور في مجموعة مقالاته ( المجلد ٤ ) . وبالرغم من أنه في هذا العرض لا يزال يمتدح أسلوب ميلر الثرى المتفوق فإنه يرى « أن قدرا كبيرا من كتاباته الأخيرة لا يعدو أن يكون ببساطة ضربا عنيفا شديدا على طيلة كبيرة تحدث صوتا عاليا في جوف فارغ . » ( ص ١٣٤ ) . ويصف أورويل كتاب « العين الكونية » بأنه كومة من القمامة أخفاها صاحبها تحت غطاء خادع براق وقدمها للناس على نحو بهيج للأنظار ، وأنه استطاع أن يخفى ما قدم من سقط المتاع باستخدام بعض الحيل اللغوية التي أتقنها مثل استخدامه لغة مثيرة مشحونة تنبئ بقرب نهاية العالم .

وبهذا الأسلوب استطاع ميلر أن يعبر عن أكثر الأفكار ضخالة وسطحية في قالب رائع جميل كما استطاع أن يسبغ على عباراته الجوفاء جوا من الإبهام والغموض . و« العين الكونية » في حد ذاتها عبارة لا

معنى لها في الواقع أراد صاحبها أن يوهم الناس أنها تعنى شيئا . ويختتم أورويل هجومه على ميلر بقوله إن أفكار ميلر السطحية التي عبر عنها في كتاباته اللاحقة لا تنم عن الرجعية فحسب بل إنها لا تخرج عن كونها نوعا من السلبية الفوضوية ، وإنه إذا كانت سلبته في كتاباته المبكرة لا تضر فإن سلبته في كتاباته اللاحقة أصبحت شديدة الأذى والضرر بصورة لا يمكن السكوت عليها . يقول أورويل في عرضه لـ « العين الكونية » ( ص ١٣٥ ) : « يتصل ميلر من الاهتمام بالسياسة في حين نراه يفتق بعبارات سياسية تنطوى على تعجمات واهية تقوم على التفرقة العنصرية بشأن ( الروح الفرنسية ) و ( الروح الألمانية ) إلخ ... ورغم أنه داعية العنف للسلام فإننا نلاحظ عليه ميللا إلى العنف شريطة أن يحدث هذا الخنزف في مكان آخر . وهو يعتقد أن الحياة رائعة . لكنه يأمل ويتوقع أن يرى كل شيء حوله يتحول إلى أشلاء قبل مضي وقت طويل . فضلا عن أنه يرفض أن يهتم بالفرق بين الفاشية والشيوعية بحجة أن المجتمع يتألف من أفراد . وفي الواقع فإن هؤلاء الذين يسرون على نفس الدرب الذى يسير فيه ميلر دائما ما يقعون داخل المجتمع البورجوازي الليبراطي ليستفيدوا منه بينما يتصلون من المسؤولية إزاءه . »

وفي خاتمة المطاف نعرض لرأى أورويل في صديقه آرثر كيستلر وعلى الرغم مما بينها من أوجه الخلاف فإن الشائخ التي تربط بينهما لا تنقسم عراها أبدا . فقد كانت مشكلة الحكم الديكتاتوري الشمولى تؤرقها دائما . ويرى كاتبنا أن إنجلترا لم تخرج كاتبا قديرا ذا خبرة بأدب المعسكرات مثل آرثر كيستلر . فضلا عن أنه فنان أصيل استطاع أن يصيغ السياسة والتاريخ في قالب فنى تتوفر فيه عناصر المتعة والجمال . ويرى مؤلفنا أن كتاب كيستلر « الوصول والرحيل » ينم عن أن كاتبه قد تجاوز موقفه المحافظ المشائم الذى عبر عنه في « الظلام وقت الظلم » إلى موقف أكثر وضوحا وصراحة في معاداة الثورات والأفكار الثورية . وإذا كان أورويل - كما رأينا في معرض الحديث عن « مزرعة الحيوان » - ينحى باللائمة على كيستلر لقنوطه من تحقيق الاشتراكية فإن مؤلفنا نفسه يدافع عنها على نحو يائس بعيد إلى الأذهان ما في لغة دكتور جونسون من تشاؤم بشأن مصير هذا العالم . أو ليس أورويل يقول إنه من الجائز أن يكون الجنس البشرى محكوما عليه بقدر من الشقاء لا يمكن استئصال شأفته حتى بعد أن تتحقق الاشتراكية ؟



المجلس الأعلى للثقافة  
الثقافة الجماهيرية

مع عودة الحياة الثقافية لسيناء .. نقيم الثقافة الجماهيرية  
برنامجاً ثقافياً مكثفًا بمدينة العريش يثمر من:  
البت ٢٨ فبراير ، وليلة أربعة شهور متواصلة

## تَسَارُكٌ فِي التَّبَرُّعَاتِ:

- ٩ فرق مسرحية من فرق الثقافة الجماهيرية وهى :  
التمثيلية - السامر - القليوبية - مسرح الفلاحين بالمنصورة  
المنصورة - غزل المحلة - بورسعيد - شبين الكوم - بيلا .
- ٩ فرق فنون شعبية بالثقافة الجماهيرية وهى :  
المتاهة - سوهاج - المنصورة - الغربية - الشرقية -  
مرسى مطروح - بورسعيد - ملوى - أسوان .
- تقدم فرق البيوت الفنية التابعة للمجلس الأعلى للثقافة  
عروضاً، وهذه الفرق هى :
- الفرقة القومية للفنون الشعبية .  
فرقة رضا للفنون الشعبية .  
فرقة الموسيقى العربية .  
فرقة المسرح الكوميدي .  
فرقة الإلهام الديني .  
فرقة المسرح القومي .  
فرقة المسرح القومي القاهره للعرايس .  
فرقة المسرح الكوميدي .  
فرقة الإلهام الديني .  
فرقة المسرح القومي .  
فرقة المسرح القومي القاهره للعرايس .
- ويضم البرنامج يومياً : عروضاً سينمائية ومحاضرات بالإضافة إلى  
المعارض النوعية للمرأة والعلوم والكتاب والفنون التشكيلية ،  
وذلك حتى نهاية البرنامج ..

# جورج إليوت

## بيت النقاد

أنجيل بطرس سمعان

يجيء العيد المثلوي لجورج إليوت في وقت بلغت فيه سمعتها الأدبية ذروتها وبلغ اهتمام النقاد بأعمالها أعلى درجاته ، فجورج إليوت مثلها مثل كثير من الأدباء والكتاب قد مرت شهرتها بفترات ازدهار وفترات ركود ثم عادت إلى الازدهار مرة أخرى ، ويمكن القول بأن رأى النقاد في معظمه قد استقر الآن على اعتبارها واحدة من كبار الروائيين الإنجليز الذين جاوزهت شهرتهم حدود بلادهم ، والذين أسهموا في تطوير الرواية كنوع أدبي .

من النقاد عصرها الذهبي ، وهو عصر فيكتوريا ، إلا أنها تمثل - كما يرى معظم النقاد أيضا - بدايات الرواية الحديثة ، مما كان له أثر واضح في نظرة النقاد أيضا . إليها ومنها أيضا كونها روائية امرأة حظيت حياتها الأدبية وأعمالها باهتمام الدارسين لما يسمى أحيانا «الأدب النسائي» ، وإن أردنا الدقة فلنقل إسهام المرأة الأدبي ، وهو موضوع قد حظى بكثير من اهتمام النقاد ، في الحقبة الأخيرة بوجه خاص .

ولما كان استنتاج اليوت الروائي شديد الارتباط لا بحياتها فحسب بل بالمناخ الفكري الذي تأثرت به ويصوره المجتمع في الفترة الزمنية التي اختارتها للكتابة عنها في معظم رواياتها ، فسنبدا بعرض سريع لحياتها وللخلفية الاجتماعية والفكرية لها ثم نعرض لنماذج من أهم أعمالها تمهيدا إلى إلقاء نظرة أكثر تمهلا على موقف النقاد منها وارتباط ذلك بالاتجاهات المختلفة لنقد الرواية بوجه عام .

أما ازدهار شهرة أديبة أو كاتب بالذات أو ذبوها فيرجع في معظم الأحوال إلى عدد من العوامل المتصلة إما بالنظرة النقدية إلى نوع العمل الأدبي الذي ينتجه وتغيرها من فترة إلى أخرى . وإما - وهو الغريب بعض الشيء في مجال النقد الأدبي - نتيجة لبعض جوانب حياته الشخصية وما قد يحده بعض النقاد من شوائب يعتقدون أنها تنعكس بشكل أو بآخر على إنتاجه الأدبي . وإما بالكشف عن بعض الوثائق التي تؤدي إلى فهم أفضل لأعماله مثل مذكراته أو مسودة خطابات أعماله أو رسائله أو نشر بعض أعماله التي لم تكن قد نشرت من قبل .

ولعل جميع هذه العوامل قد لعبت أدوارا متفاوتة الأهمية في تشكيل سمعة جورج إليوت لافي المائة عام التي مرت منذ وفاتها ( ١٨٨٠ - ١٩٨٠ ) فحسب بل في أثناء حياتها أيضا . يضاف إلى ذلك عوامل أخرى أكثر ارتباطا بخالة جورج إليوت بالذات ، منها أنها مع انتمائها إلى أحد أجيال عمالقة الرواية الإنجليزية في العصر الذي يعتبره كثير

## حياتها :

**مصادرها :** من الجدير بالذكر أن جورج إليوت قد خلفت وراءها مادة خصبة لدراسة بعض مراحل حياتها وخاصة تلك المرتبطة بنشاطها الأدبي وذلك في صورة مذكرات وصحيفة شخصية ورسائل عديدة تبادلتها مع كثير من الأصدقاء والمبرزين من أدباء عصرها ، ذلك إلى جانب مذكرات ورسائل ناشر أعمالها ولبي بلاكوود وعدد من كبار معاصريها .

وقد استخدم زوجها ج . و . كروس بعض هذه المادة لكتابة أول ترجمة لحياتها<sup>(١)</sup> . لكنه أعمل فيها يده بالحذف والتغيير في بعض المواقف . فأخفى الشيء الكثير مما كان يتوق إلى معرفته قراؤها والمحبون بها ، فجاءت قصة حياتها مشوهة إلى حد بعيد .

ومع زيادة الاهتمام بجورج إليوت في عصرنا هذا اهتم النقاد بنشر الكثير من الوثائق التي تعد مصادر أولية هامة لكتابة سيرتها مرة أخرى بشكل علمي دقيق ، فنشرت مذكراتها وقام أحد كبار الدارسين الأمريكيين هو جوردون هيت بنشر مجموعة كاملة لتلك الرسائل<sup>(٢)</sup> ثم نشر ترجمة حديثة لحياتها<sup>(٣)</sup> . وبذلك وضع تحت يد النقاد مصدرين هامين لدراسة ما أمكن التوصل إليه من معلومات عن حياتها التي ظل جزء كبير منها سرا مغلقا إلا لعدد قليل من المقربين من الأصدقاء وذلك لانتهاجها أسلوبا غير تقليدي في حياتها الخاصة ولخوفها من فضول المتطفلين وهواة النثر في حياة الغير الخاصة .

**ملخص أحداث حياتها :** ولدت جورج إليوت ، واسمها الحقيقي ماري آن إيفانز أو كما حورته قليلا فيما بعد - ماريان إيفانز ، في ٢٢ نوفمبر ١٨١٩ في ضيعة آربري بمقاطعة يوركشاير ، بالقرب من سترادفورد أبون إيفون ، مسقط رأس شيكسبير في وسط إنجلترا . وكانت ثلاثة أبناء روبرت إيفانز من زوجته الثانية كريستيانا إيفانز ، يكبرها أخ يدعى إسحاق وأخت تدعى كريستيانا . كان والدها يعمل وكيل دائرة ثم أصبح مزارعا ، وكان ذا معرفة واسعة بأمور الزراعة وإدارة الأعمال ، وكان على خلق وأمانة جعلاه موضع ثقة كثير من الملاك وأصحاب الأعمال . كان شديد التدين محافظا من الناحية السياسية . يدين بالولاء لحزب المحافظين ويؤمن بالأمر الواقع ، كما كان رب أسرة يرعى أسرته ويؤثر ابنته الصغرى ماري آن بعطفه ويحبها حبا جما لما تتمتع به من ذكاء وحبوية وغيرها من الصفات التي كان يظن أنها ورثتها عنه .

أما زوجته الثانية فكانت تنتمي إلى وسط اجتماعي أعلى قليلا مما ينتمي إليه زوجها فكانت تحب ابنها الوحيد إسحاق حبا شديدا وتؤثر ابنتها الكبرى كريستيانا لجها لها ورقتها واهتمامها بنظافة ملابسها على العكس من ابنتها الثانية التي كادت ولادتها تودي بحياتها ، والتي كانت تفتقر إلى جمال أختها ورقتها وشعرها الذهبي .

أما ماري آن فكانت شديدة التعلق بوالدها الذي كثيرا ما كان يصحبها معه في رحلات عمله ويتحدث إليها في كثير من أموره ويتركها تنصت لأحاديثه مع غيره من الزملاء والمزارعين ، مما أمدتها بمادة شيقة اخترنتها ذاكرتها وأفادت منها كثيرا فيما بعد في رواياتها . أما حبيبها الأكبر فكان لأخيها ورفيق طفولتها إسحاق الذي كانت لا تكاد تفارقه حتى قيل إنها كانت تتبعه حيثما ذهب «كالجرو الصغير» . ولم يكن تعلقها به إلا صورة مبكرة من حاجتها الملحة طوال حياتها إلى الحب والحنان وإلى شخص تمنحه كل حبا ويمنحها كل حبه وتعتمد عليه اعتمادا كاملا ، والتي كانت الباعث على العديد من العلاقات التي كونتها ماري آن والتي لم تجد فيها بغيثا إلى أن التقت بالشخص الذي صاحبها أكبر فترة في رحلة حياتها وهو ه . ج . لويس كما سنرى .

تلقت الطفلة ماري آن تعليمها في مدرسة القرية أولا (١٨٢٤) ثم في عدد من المدارس الداخلية (١٨٣٢ - ١٨٣٥) ثم توفيت والدتها (سنة ١٨٣٦) وتزوجت أختها الكبرى في السنة التالية واضطرت هي إلى العودة إلى المنزل لرعاية والدها وتدبير شئون الأسرة .

ثم انتقلت مع أبيها إلى مدينة كوفنتري (١٨٤١) فكان هذا الانتقال فائحة طور جديد من أطوار حياتها ، فعنى ذلك الوقت كانت ماري آن شديدة الحسك بمبادئ الدين المسيحي بل لقد مرت بفترة يمكن أن توصف بالشدد الديني الذي كانت تتسم به جماعة المنشددين Evangelists ، والذي يميل إلى إنكار الذات والميل إلى التقشف والابتعاد عن ملذات الحياة ، وقد كتب أخوها يقول إنها عند زيارتها لمدينة لندن لأول مرة في ١٨٣٨ بلغ بها التدين حدا جعلها ترفض زيارة إلى مسرح من مسارحها وكانت تقضي أوقاتها تقرأ بمفردها . والتقت في كوفنتري بعدد من المفكرين العقلانيين الذين استبدلوا بالمسيحية الإلحاد مثل تشارلز براى Charles Bray وتشارلز هينيل : Charles Hennell . ووقعت تحت تأثيرها الإلحادي كما كانت قد وقعت من قبل تحت تأثير إحدى مدرساتها المتشدات دينيا . وأخذت في



المشاركة في نشاط تلك المجموعة الجديدة من الأصدقاء .  
فقامت بترجمة كتاب ستراوس عن المسيح من الألمانية  
( ١٨٤٦ ) واتبعته بعد بضعة سنوات بترجمة لعمل آخر  
ينقد المسيحية كدين إلى هو كتاب فيورباخ « جوهر  
المسيحية » ( ١٨٥٤ )

ولعله من المفيد أن نشير هنا إلى أن حركة الإلحاد هذه  
كانت إحدى سمات العصر . وتأثر بها عدد من الكتاب  
والمفكرين ولكن أثرها كان في كثير من الأحوال سطحيا  
شكليا يتلخص في رفض الاعتراف بالدين ، ولكنه لا يغير  
من الارتباط بقيمه وتعاليمه الأخلاقية . وهو ما نجده مثلا  
بشكل واضح في كتابات جورج إليوت التي كثيرا ما  
توصف بالتزامها المتشدد بالمبادئ الخلقية السائدة في  
عصرها . هذا من ناحية . أما من ناحية أخرى فقد كان  
من نتائج هذه الحركة أن تعرض دعائها إلى نوع من العزلة  
الاجتماعية والنقد العنيف . ولقد قيل إنه حين امتنعت  
ماري آن عن الذهاب إلى الكنيسة وأعلنت رفضها لدين  
الأسرة . أعلن والدها عن عدم رغبته في أن تعيش معه أو  
يعيش معها في نفس المنزل ثم حين أخذت في نشر أعمالها  
فما بعد كان ما يشار إليه « بإلحادها » أحد العوامل المؤثرة  
في موقف النقد منها .

يتضح مما سبق أن ماري آن كانت مثقفة ثقافة عالية  
بدرجة غير مألوفة بين نساء عصرها . إذ كانت تتقن عددا  
من اللغات الأوروبية الحديثة والقديمة كالألمانية والفرنسية  
ثم اللاتينية واليونانية ، وتقرأ كتب الفلسفة والأدب  
والعلوم والتاريخ . وتكون صداقات مع بعض مفكرى  
العصر مثل هيربرت سبنسر وهـ . جـ . لويس وتقرأ أعمال  
أوجست كانت وستراوس وفيورباخ وسينوزا ، بل وترجم  
بعضها . ثم تنوذج ذلك كله حين تصبح نائب رئيس تحرير  
واحدة من أهم المجلات التقدمية في ذلك الوقت وهي  
مجلة « وستمينستر ريفيو » Westminster Review ( ١٨٥١ )

والذى يهنا ونحن بصدد دراستها كرواية هنا هو أنها  
حين اتجهت إلى كتابة الرواية بعد ذلك بضع سنوات  
كانت قد أعدت إعدادا فكريا نادرا من ناحية وعاشت  
بعد وفاة والدها ( ١٨٤٩ ) في أوساط متحررة فكريا  
 واجتماعيا فتحت أمامها آفاقا كادت تكون مغلقة تماما  
لغيرها من الروائيات الإنجليزيات بل ربما لمعظم الروائيات  
الرجال . وأمدتها بنماذج غير عادية من الشخصيات التي  
أثرت رواياتها وقدمت الجديد من النماذج البشرية إلى  
الرواية الإنجليزية .

ومرة أخرى نجد أن نفس العام الذى شهد شغلها  
لمنصب نائب رئيس تحرير تلك المجلة شهد أيضا لقاءها  
برجل قدر له أن يلعب دورا هاما في حياتها كامرأة  
وككاتبة ، هو هـ . جـ . لويس الذى كان يشاركها  
الاهتمام بأمور الفكر والأدب وله كتابات منشورة  
وصداقات بين الكتاب والناشرين .

كان لويس متزوجا ، ولكن زوجته كانت منفصلة  
عنه . وتوطدت علاقة ماري آن به وقررا بعد حوالى ثلاث  
سنوات من لقاءهما الأول أن يذهبا معا في رحلة إلى  
ألمانيا ، وكانت ماري آن قد زارت عددا من بلاد أوروبا  
من قبل ، حيث يقضيان بضعة شهور . وعند عودتهما إلى  
إنجلترا تقرر أن تعيش معه دون زواج . إذ كان من  
المستحيل عليه أن يطلب الطلاق من زوجته . وإذا كان  
إعلانها رفض الانتماء إلى الكنيسة من قبل قد أصاب  
أفراد أسرته بصدمة قاسية . فإن قرارها هذا قد أصاب  
عددا أكبر من أهلها وأصدقائها بصدمة أكثر قسوة وأدى  
إلى عزلة أشد وأكثر إيلا . فقد قطع أخوها الحبيب  
إسحاق كل صلة بها وامتنع الكثير من الأصدقاء عن  
الاتصال بها . ولكن ماري آن أصرت على موقفها  
وتعملت نتائجها بكل شجاعة وإصرار ، إذ وجدت في  
هذه العلاقة الجديدة ما يشبع حاجتها الدائمة إلى الحب  
وإلى من يشد من أزرها ويذكرى ثقتها بذاتها التي كثيرا ما  
كانت تنخفض بشكل مرضى ، وحين يشتد نقد النقد  
وهجوم الأعداء ، يحميها ويحجب عنها الكثير من هذا  
النقد والهجوم ويشجعها على الاستمرار والإنتاج . وذلك  
إلى أن أدت شهرتها الأدبية فيما بعد إلى كسر حدة هذه  
العزلة إلى حد بعيد . فأصبحت دارها قبلة كبار الأدباء  
وسيدات المجتمع وبعض أفراد البلاط . وسرعان ما ولدت  
على يديه رواية جديدة ، أسمت نفسها بجورج إليوت ،  
حين نشرت عملها الرواى الأول ( ١٨٥٦ ) . وأثارت  
اهتمام القراء والنقاد لا بجودة عملها فحسب بل بحقيقة  
هويتها التي أخفتها وراء هذا الاسم المستعار .

وقد استمرت هذه العلاقة أكثر من عشرين عاما كان  
لويس فيها الصديق ومدير الأعمال وحلقة الاتصال بين  
جورج إليوت وبين العالم الخارجى . وإن عيب عليه فيما  
بعد إفراطه في محاولة الوقوف بينها وبين هذا العالم بحجب  
الجراح من النقد مراعاة لأحاسيسها المرهقة . وبعد وفاة  
لويس ( ١٨٧٨ ) بحوالى ثلاث سنوات ( ١٨٨٠ )  
تزوجت جـ . و . كروس أحد أصدقائها وكان شابا يصغرها  
بأكثر من عشرين عاما . وحينئذ فقط - أرسل إليها  
أخوها رسالة قصيرة يهشأ بزواجها ويضع نهاية للقطيعة  
بينها . ولكن هذا الزواج لم يدم أكثر .. من ستة أشهر إذ

نوبت جورج إليوت في ٢٢ ديسمبر ١٨٨٠ بعد أن حققت نجاحا جماهيريا وأديبا كبيرا .

أعمالها :

نشرت جورج إليوت فيما بين ١٨٥٨ و ١٨٧٩ ثمانى روايات إلى جانب عدد من القصص ومجموعة من المقصائد الشعرية . أما الروايات ، وهى ما تقوم عليه شهرتها الأدبية فهى :

« مشاهد من الحياة الكهنوتية Scenes of clerical life » ١٨٥٨ .

« آدم بيد » Adam Bede ١٨٥٩ .

« طاحونة نهر الفلوس » The Mill on the Floss ١٨٦٠ .

« سابلان مارنر » Silas Marner ١٨٦١ .

« رومولا » Romola ١٨٦٣ .

« فليكس هولت التقدمى » Felix Holt the Radical ١٨٦٦ .

« ميدلمارش : دراسة للحياة الريفية » Middlemarch a study of provincial life ١٨٧١ - ١٨٧٢ .

« دانيال ديروندا » Daniel Deronda ١٨٧٦ .

وقد حققت جميع هذه الروايات عند بداية نشرها نجاحا كبيرا ، جماهيريا من حيث المبيعات ، وأديبا من حيث استقبال النقاد ؛ إلا أن هذا النجاح كان متفاوتا من رواية إلى أخرى ؛ ويمكن القول بشكل عام إن الروايات المبكرة التى عاجلت فيها جورج إليوت الحياة فى ريف إنجلترا فى الثلاثينيات من القرن التاسع عشر كانت أكثر نجاحا من الروايات المتأخرة التى قدمت فيها الرواية التاريخية والفكرية ، وذلك باستثناء رواية « ميدلمارش » التى أعادت تقريبا نجاح أحب رواياتها وأكثرها نجاحا ، فى ذلك الوقت ، وهى « آدم بيد » ، والتى عادت بها إلى موضوعها الأول ولكن بأسلوب أكثر نضجا .

وقبل أن نحاول رصد مظاهر النجاح المتفاوت الدرجات وتحليل أسبابه ، لنستعرض أولا السمات الأساسية لإنتاج جورج إليوت الروائى بوجه عام ثم نمثل له بالإشارة إلى بعض النماذج المختارة :

يتفق النقاد على أن جورج إليوت قد قدمت للأدب الإنجليزى أول روايات يلعب الفكر فيها دورا هاما ، وتصدر عن ذهن مثقف فكريا ، ويجمع بين الاهتمامات الخلقية التى تشكل عاملا مشتركا بين الروائيين الإنجليز وبين

الجديدة الجمالية ، أى الاهتمام بدرجة أكبر من ذى قبل بمسائل الشكل والبناء أو الناحية الفنية للرواية بشكل عام ، مما يميز الرواية الحديثة بدرجة أكثر من ذى قبل

أما المنطلق الفكرى لهذه الأعمال فهو النظرة الإنسانية : Humanistic والتفسير المادى للحياة الإنسانية ، والاعتقاد بأن مصير الإنسان إنما يرتبط بالظروف المحيطة به بقدر ما يرتبط بطبيعته وبشخصيته ، والإيمان بقيمة الشخصية الإنسانية والميل إلى التعاطف معها وتفهم أخطائها وذلك فى إطار القيم الأخلاقية الثابتة . ومن أقوال جورج إليوت المؤثرة أن من المستحيل فهم الحياة الخاصة للفرد دون فهم الحياة العامة التى تحدد تلك الشخصية .

— أما الحياة العامة أو الظروف المحيطة بالفرد فكثيرا ما كانت تمثل قوة لا يمكن مقاومتها . خاصة إذا كان هذا الفرد امرأة تعيش فى بيئة وفى زمن لا يعمل حسابا لامرأة تملك قدرات وطاقات ولا يكفل لها حرية استخدامها . كتبت تقول : « قد يحاول المرء ولكنه لن يستطيع تصور ما الذى يعنيه أن تعرف امرأة أن بداخلها قوة عبقرية الرجال ، ولكنها تعاني ألم الرق لكونها فتاة .

ومما لاشك فيه أن جورج إليوت ذاتها كانت تمتلك عبقرية خلاقية فذة ، فالفكر أو المنطلق الفكرى مهما سما فهو بحاجة إلى قوة الخيال والمقدرة على الخلق والإبداع وامتلاك ناصية العدة الفنية ، وهو ما اعترف النقاد بامتلاكها إياها بشكل فريد .

لقد اعتبرها ف . ر . ليفيز ، أحد كبار نقاد الرواية فى عصرنا هذا ، واحدة من أعمدة التراث الروائى الإنجليزى ، تسيقها روائية أخرى هى جين أوستين ويخلفها هنرى جيمس وجوزيف كونراد ود . هـ . لورنس<sup>(١)</sup> ووضعها غيره من النقاد فى مصاف عمالقة الرواية العلمية مثل تولستوى وبلزاك وديكنز ولم يتردد البعض الآخر فى القرن بين اسمها واسم أعظم أدباء إنجلترا على الإطلاق وهو شكسبير .

أما تبرير ليفيز لإنزالها تلك المتلة الممتازة فهو إضافتها الهامة للتراث الروائى — مثلها مثل أفراد تلك النخبة الممتازة . أما هذه الإضافة فتتمثل فى مادة جديدة ، تشكلت بفكر عميق متحرر من ناحية ، وبجدية أخلاقية من ناحية أخرى ، ثم فى أسلوب يتسم بالجدية الفنية — وكلا الأمرين من سمات الأدب الحديث الجاد . والرواية الحديثة بوجه خاص

أما السؤال الذى طالما راود النقاد ولعب دورا فى تحديد مدى نجاح جورج إليوت فى رواياتها المختلفة . فى

رأى هؤلاء النقاد في الفترات المختلفة فهو مدى نجاحها في المزج بين النظرة الفكرية والقدرة على الخلق والإبداع لتقديم رؤية فنية متكاملة للحياة .

ومن هنا يمكن القول بأن هناك محورين رئيسيين لنقد إنجازها الروائي هما : مدى تقديمها صورة صادقة متكاملة للحياة الإنسانية ، من حيث الفكر الذي أضافته إلى هذه الحياة أو أدى إلى إفسادها أو تشويهها حين أقحم على صورتها الخيالية ، أو بدا وكأنه مقحم على هذه الصورة من ناحية ، ثم مدى التجديد الفني الذي أدخلته على الرواية ، تلك التي كانت تراها وتؤكد أهمية كونها وحدة عضوية ، يلعب البناء والتشكيل دورا هاما في صياغتها ، ومدى تحقيقها لهذه الوحدة في أعمالها المختلفة من ناحية أخرى .

ومما يجدر بنا ملاحظته أنه لا يمكن إنكار أن موقف النقاد كثيرا ما كان يتأثر بمدى إدراكهم لجميع أبعاد تلك الأعمال من ناحية ، وينظرهم النقدية إلى الرواية من ناحية أخرى ، كما ستبين من تحليل استجاباتهم لبعض تلك الأعمال عند نشرها أولا ثم بعد مضي فترة من الزمن تسمح بنظرة أكثر تعمقا وموضوعية من ناحية أخرى .

عندما نشر أول أعمال جورج إليوت الروائية : « مشاهد من الحياة الكهنوتية » والذي يتألف من عدد من القصص المنفصلة يجمع بينها موضوع واحد ، كان من الواضح أن اهتمامها موجه أساسا إلى الحياة الإنسانية ، وليس الحياة الدينية للكهنه أو القساوسة . وبالرغم من أن الكتاب بعد الآن مرحلة تدريب للمؤلفة فإن ما تميز به من صدق وواقعية واهتمام بالتفاصيل الدقيقة . كان مظهرا من مظاهر مقدرة المؤلفة على الأقل إلى الأعماق لدرجة قيل معها ( نتيجة لنشره تحت اسم مستعار ) إن المؤلف لابد أن يكون قسا ، وإن لم يكن قسا فعلى الأقل زوجة لأحد القساوسة .

وهكذا نرى منذ بداية حياتها الأدبية كيف اختارت جورج إليوت مواضيع تكشف عن جرأة ورغبة في التجديد مثل موضوع حياة القساوسة في فترة شديدة الاهتمام بالدين ، ثم بمصير المرأة في مجتمع تلك الأيام نفسيا واجتماعيا معا .

ومنذ البداية أدرك النقاد ما تهدف إليه من غوص إلى أعماق النفس البشرية من ناحية وتقييم للشخصية الإنسانية في إطار أخلاقي من ناحية أخرى . أما في وقتنا هذا فقد لاحظ النقاد كيف عالجته جورج إليوت أمور الدين بحرص شديد وكيف تجنب النقاد الإشارة إلى ذلك الجانب بشئ من الإفاضة إلا في أحوال نادرة<sup>(١)</sup> .

أما روايتها الثانية آدم بيد قلعلها كانت أكثر أعمالها نجاحا جماهيريا أو نقديا في عصرها . فقد بيع منها عدد من النسخ يعد ضخما بالنسبة للفترة التي نشرت بها ، وترجمت في شهور إلى الفرنسية والألمانية والهولندية والهنغارية<sup>(٢)</sup> . وتبارى النقاد في مدحها والحقاوة بها . كما أثبت الزمن أنها أحب أعمالها لجمهور القراء ، كما يعدها النقاد من الروائع الصغيرة في الرواية الإنجليزية . ولعل قراء العربية قد قرأوها في وقت أو آخر في المدرسة أو الجامعة كجزء من مقررات اللغة الإنجليزية ، فقد ظلت طويلا هي « وطاحونة نهر الفلوص » و« سايلاس مارنر » من الروايات المقررة .

ولعل أول ما يجب أن يقال عن آدم بيد هو أنها تمثل مرحلة أكثر نضجا ولكنها امتداد لكتاب جورج إليوت الأول : مشاهد من الحياة الكهنوتية من حيث التزامها باختيار شخصياتها من عامة الناس وليس من المجتمع الناعم المرفه الذي كانت قد عابت على « الروايات التافهة للروايات السيدات » اقتصارها على تصويره<sup>(٣)</sup> ، ثم تمسكها بالواقعية الصريحة التي حاول ناشرها بلاكوود إثراءها عن التمسك بها في تضمينها بعض تفاصيل الحياة الخاصة الدقيقة التي اعتاد الروائيون من قبل تجنبها إرضاء للذوق العام وطاعة للتقاليد الأدبية المتبعة .

لقد كان بلاكوود متخوفا من تأثير تلك الواقعية الصريحة على قرائه فكتب إلى جورج إليوت يقترح أن تخفف بعض التفاصيل وتلطف بعض الشخصيات التي « تستحق اللوم » وتدخل شيئا من الإشراف على الصورة المقدمة للحياة . ولكن جورج إليوت أبت ذلك .

كتبت تقول عن إحدى القصص في ذلك الكتاب الأول :

« ليس هناك ما يمكن صنعه في القصة ، فإما أن تترك [الشخصيات] كما أراها أو تتخلى عنها لأنها مؤلة أكثر مما يجب »<sup>(٤)</sup> .

وتعد مراسلاتها مع هذا الناشر سجلا ممتازا لما يمكن أن يسمى عقيدة جورج إليوت الفنية التي تقوم أساسا على الالتزام بصدق الرؤية والامتناع تماما عن تقديم التنازلات . كتبت في رسالة أخرى من قبل تقول أن لا مانع لديها من تعديل بعض الجمل التي تعتمد على بعض الكلمات الفرنسية كما اقترح ، أما اقتراحه بشأن الشخصيات فترفضه رفضا قاطعا بقولها :

« لكن لا أستطيع أن أغبر شيئا بالنسبة لرسم أو تطور الشخصيات ، حيث إن قصصي تنمو دائما من تصويري النفسي للشخصيات الدرامية (أو لشخصيات القصة) .

لمثلا سلوك كاترينا [إحدى الشخصيات] في القائمة

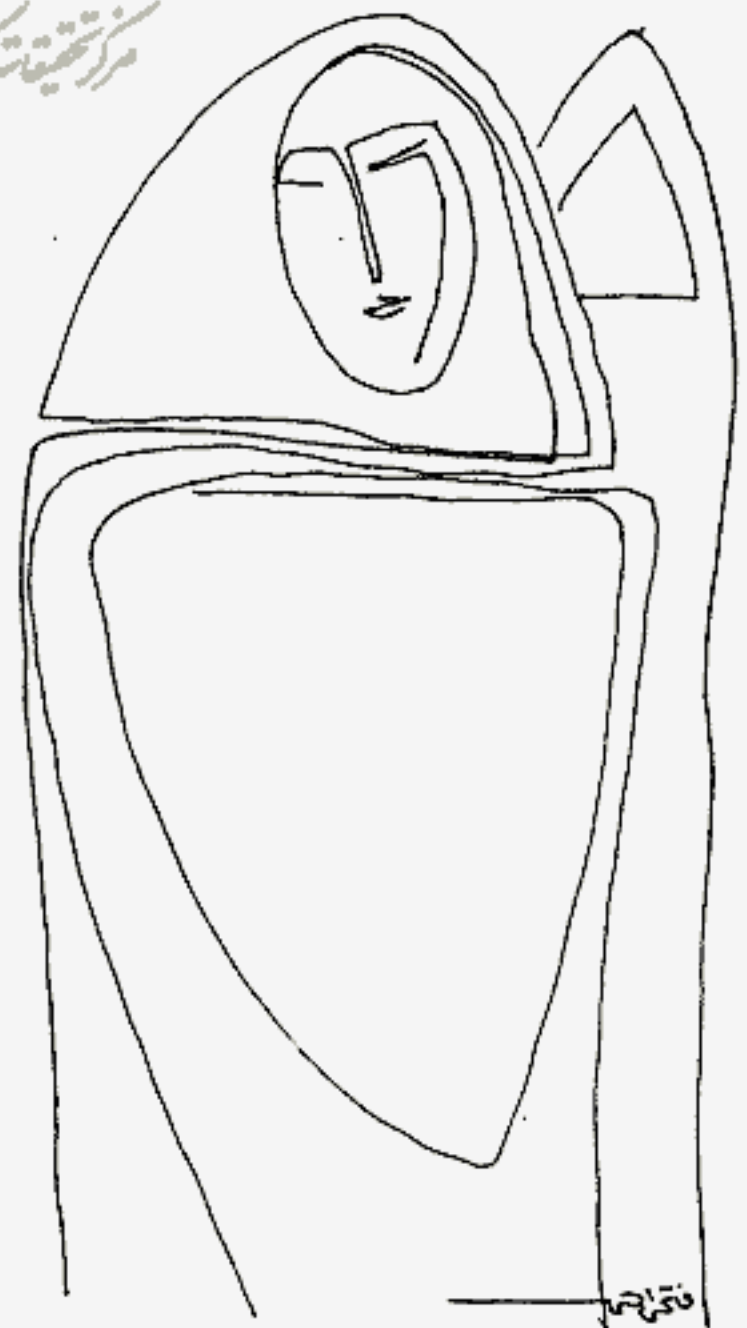
جوهرى لتصورى لطبيعتها ولتطور تلك الطبيعة في الحكمة . إن الجاهى الفنى ليس موجها على الإطلاق لتقديم شخصيات غير معرضة للوم بشكل بارز ، بل لتقديم بشر مختلطى الطباع : Mixed Human being بشكل يثير الحكم المتسامح ، والشفقة والتعاطف . ولا أستطيع أن أخطو خطوة بعيدا عما أحس أنه صادق فى الشخصية . فإذا بدا لك أن شيئا غير صادق بالنسبة للطبيعة الإنسانية فى رسمى للشخصيات لمأكون سعيدة إذا أشرت إلى ذلك لى ، حتى أستطيع إعادة النظر فى الأمر . ولكن أسفاً ! فإن التناقضات ونقط الضعف ليست غير صادقة «<sup>(١)</sup>

ولعل الجملة التى تستوقف النظر وتشير إلى الشخصيات ، هنا ، هى تلك التى تثير اهتمام جورج إليوت بوجه خاص ، فهى تصف الشخصيات التى تقدمها بأنها «مختلطة» ، أى تختلط فيها عوامل القوة والضعف ، الخير والشر ، النبل والسوء والاستسلام للإغراء والسقوط فى الخطأ إن مثل هذه الشخصيات تمثل محور الارتكاز فى معظم رواياتها ، وتشكل قصة حياة كل منها تشكيلة من تشكيلات موضوع جورج إليوت المفضل ، كما سنرى فى روايتى «طاحونة نهر الفلوس» و«ميدلمارش» مثلاً .

أما فى «آدم بيد» التى تدور حول قصة فتاة ريفية تسقط وتحمل سفاحاً ثم تقتل طفلها وتقدم للمحاكمة ، فقد التزمت جورج إليوت بصراحتها المبهودة حتى غاب عليها أحد النقاد استخدامهما لما وصفه بتفاصيل هى «أقرب لما يوجد فى كتب علم التوليد» . ثم اختارت بقعة من ريف إنجلترا فى مشهد للأحداث ومجموعة من أهل الريف وصغار العمال اليدويين لتلأ بهم هذا المشهد وذلك فى الثلث الأول من القرن التاسع عشر . حين نشطت الحركة الدينية المتشددة على يد الطائفة البروتستانتية التى قادها جون وزلى والمسيحية Methodism ، والتى تمثلها فى الرواية شخصية داينا التى تتولى الفتاة البائسة هينى بالرعاية محاولة إقناعها بالاعتراف بخطئها وطلب المغفرة . وقد استقبل تصويرها لتلك الشريحة من الحياة الإنسانية ومن ريف إنجلترا بالذات بعاصفة من الإعجاب والمديح استأثرت شخصية السيدة بويزر بذكائها الفطرى وحكمتها وطلاقتها وحيويتها بالقدر الأكبر منها ، يليها الصانع الماهر المثالى آدم بيد الذى يمثل رفعة العمل اليدوى بعد صورة لوالد جورج إليوت : روبرت إيفانز

وقد قال النقاد إن إعادة تقديمها لهذا المجتمع فى الرواية الإنجليزية يعد تجديدًا وإضافة حقيقية بحق لها أن تفخر بهما معترفين بأنه مع صعوبة تصوير «الحياة الدنيا» فقد قدمت جورج إليوت «السلعة الحقيقية» . وقد انسم تصويرها للحياة الريفية البدائية الخالية من التكلف والرونق المصطنع (والتي كانت قد عرفت فى طفولتها ومازالت صورتها ماثلة فى مخيلتها) ، بما وصف «بالبحر» والفتنة ، فقد وصفته بواقعية وبرقة وشاعرية فى ذات الوقت . أما الواقعية القائمة على الحقائق المتمثلة فى التفاصيل الدقيقة للزمان والمكان والأحداث فقد ظلت سمة مميزة لأعمالها حتى النهاية . أما «السر» أو الدقة والشاعرية ، فقد اختفت أو ضعفت تدريجياً فى أعمالها المتأخرة مما أسف له الكثير من القراء والنقاد .

أما جانب هذه الرواية الذى أثار أكبر قدر من النقاش بين النقاد فى ذلك الوقت فهو رسم جورج إليوت للشخصيات . لقد كان هناك اتفاق عبرت عنه جريدة التايمز «بما لها من ثقل» على نجاح هذه الشخصيات ، حين كتبت تصفها «بأنها صادقة جداً ، طبيعية جداً ، حية جداً» . وبلغ من إعجاب بعض القراء بهذه الشخصيات أن انتزعوها من مكانها الطبيعى فى الرواية واتخذوا منها نماذج يسترشدون بها أو يستشهدون بأقوالها .





وقد شغل تحليل شخصيات الرواية - مما كان مألوفا في معظم الأحوال في ذلك الوقت - حيزا كبيرا في تقديم المجلدات والجرائد المعاصرة للرواية الجديدة. وأبرز البعض أهمية دقة الملاحظة التي إنسم بها تصوير جورج إليوت لهذه الشخصيات، وأكد البعض الآخر أن خلف الملاحظة تكن مهارة خاصة أو قدرة متميزة تتمتع بها المؤلفة، واتفق الجميع تقريبا على أهمية التعاطف بينها وبين شخصياتها، مما ينبع من إيمانها باشتراك البشر جميعا في صفات إنسانية عامة.

وأثار بعض النقاد مشكلة هامة في هذا الصدد وهي كيفية التوفيق بين تقديم نماذج إنسانية تمثل تلك الصفات المشتركة وتقديم شخصيات فردية متميزة. فعلق واحد من النقاد بأن من الأسهل في تقديم الشخصية إبراز أوجه الخلاف والتضاد والتركيز عليها بدل الصفات المشتركة والتي هي أبعد ما يكون عن الوضوح. وأذكر آخرون أن جورج إليوت قد تغلبت على هذه المشكلة عن طريق استطلاعها للحياة الداخلية لشخصياتها، فالاختلافات الخارجية التي تحدد معالم الشخصية يقابلها التشابه العميقة التي توجد بينها. كما أدركوا ما هو أكثر أهمية وهو «أن هذا الأسلوب الفني يشجع على التسامح أو التعاطف. فإذا ما استطلع المؤلف الشخصيات بالتعمق الكافي فلا بد أن يجد شيئا يمكن التعاطف معه.»<sup>(١٠)</sup> ثم انتقل الجدل إلى النتيجة المصاحبة لهذا التناول للشخصيات وهو الكشف عن الفلسفة الكامنة وراءه، فقال نفس الناقد، «إن النتيجة ليست أننا جميعا متشابهون. بل إننا جميعا عرضة للإغراءات المتشابهة أما كيف نستجيب لهذه الإغراءات فهذا ما يتوقف على ضمائرنا الفردية».

وأبرز بعض النقاد في نقدهم للحبكة، ما بدا لهم من عدم ارتباط بعض الأجزاء ببعض البعض الآخر، فأشاروا إلى النهاية السعيدة المألوفة في الرواية في عصر فيكتوريا بوجه عام، وغير المتوقعة في هذه الرواية بالذات، فلقد جاء العفو عن هينى في اللحظة الأخيرة دون إعداد كافٍ.

ومن الواضح أنه في هذه الفترة المبكرة من نقد جورج إليوت لم ينتبه النقاد بالقدر الكافي إلى ما كانت تهدف إليه من أهمية كلية للرواية، وهو منطلق من منطلقات النقد الحديث، بل اكتفوا في معظم الأحوال بتناول كل ركن من أركان الرواية على حث: الشخصيات، الحبكة، موقف الروائي... إلخ.

وإذا انتقلنا إلى الرواية التالية، وهي «طاحونة نهر الفلوص» التي تزدت جورج إليوت طويلا في اختيار العنوان المناسب لها، وهل يكون «الأخت ماجي» أو «بيت كالفير» أو الحياة على نهر الفلوص» أو «أسرة كالفير» نجد أن هذا التردد إنما يعكس نوعا من الازدواج في محور الاهتمام في هذه الرواية. فهي من ناحية تقدم صورة متكاملة لشريحة أخرى من نفس المجتمع الذي قدمت إحدى شرائحه في الرواية السابقة، أما من الناحية الأخرى فإن هذه الصورة تتمركز حول شخصية البطلة ماجي كالفير، بينما أعلنت المؤلفة أنها تعالج علاقة البطلة بأخيها توم.

ويقراً معظم القراء الرواية وعيونهم على البطلة ماجي ومن هنا فقد كانت ردود فعل القراء والنقاد في عصر جورج إليوت مرتبطة بما يحدث لها وبما كانوا يتوقعونه لها. أما حقيقة الأمر فهي أنه بالرغم من شدة اهتمام جورج إليوت ببطلاتها، وزيادة هذا الاهتمام من رواية إلى أخرى، إلا أنها كانت ترى أولئك البطلات مرتبطات أشد الارتباط بالظروف والحياة الخارجية المحيطة بهن. ومن هنا نحى أهمية الوسط الاجتماعي والعلاقات الاجتماعية والإنسانية التي تربط بين البطلة وغيرها من الشخصيات وأهمها هنا منذ بداية الرواية إلى آخرها علاقتها بأخيها توم.

ومن المعروف أن أحداث هذه الرواية وبعض شخصياتها إنما تعكس قدرا كبيرا من حياة جورج إليوت الشخصية المبكرة، مما يبدو واضحا في أسلوب تصويرها لهذه المادة التي تفيضها الذكريات الغالية لطفولة الروائية وصباها وحياتها الأسرية وحبها لوالديها وأخيها، وندفع بها إلى التمثل في السير بأحداثها إلى الأمام. ذلك إذا اقتصرنا في تفسير خصائص هذا الأسلوب على ربطه بعلاقة المؤلفة العاطفية بمادتها. أما إذا واجهنا الرواية ككل درامي، فسنرى أهمية الجزء الأول (الذي شغل المجلدين الأول والثاني في الطبعة المبكرة) في الإعداد للمأساة التي تقع في الجزء الثاني (أو المجلد الثالث في تلك الطبعة).

وربما يرجع الإحساس الذي يكاد يكون عاما بأن البطلة ماجي محور الرواية، إلى أنها أول ما يطالعنا وعليها تركز الأضواء، بالرغم من أن أخاها توم حاضر معها معظم الوقت. وفي البداية نرى الأخوين معا داخل نطاق الأسرة الضيق الذي يتكون من الأب صاحب طاحونة نهر

الفلوس والأم أو الزوجة ، أما نطاقها الواسع فيشمل الحالات والعاهات وأزواجهن ، ويمتد فيشمل بعض أهل القرية من أصدقاء وأعداء .

ومنذ البداية نرى أثر البيئة المحيطة من ناحية وأثر الوراثة في تشكيل الشخصيات ، فالطفلة ماجي تشبه أباهما بينما يشبه توم أهل والدته وذلك في المظهر الخارجي وفي سمات الشخصية . فماجى أكثر ذكاء وقدرة على الفهم وحبا للقراءة من أخيها الذى يحب استخدام يديه ويكره الكتب . وبينما ماجى سمراء ذات شعر غزير تخفق الأم في الاحتفاظ به منظما منسقا ، إذا بالفنى يتمتع ببشرة وردية ووسامة واضحة . أما الأب فيؤثر ابنته التى يلقبها «بالصبية الصغيرة» ويخشى أن يكون ذكاءها عائقا لها في سوق الزواج ، في حين يتدب حظه لافتقار ابنه إلى ذكاء أخته وحبا للمعرفة .

وكالفير رجل متكبر قليل الحيلة فاته فرصة التعليم ووقع فريسة التقاضى ضد خصم عنيد واسع الدماء هو السيد ويكيم ، ولذا فهو يريد لابنته أفضل فرصة للتعليم وينفق مالا طائلا لإرساله إلى مدرسة لا يتعلم فيها إلا اللاتينية واليونانية ، اللتين لا تفيدانه شيئا ، عندما يضطر إلى قطع دراسته والانجاء إلى العمل .

أما زوجته فامرأة شديدة الفخر بأسرتها وتقاليدها العريقة ، لا تملك قدرا كبيرا من الذكاء ولا ترى الأشياء على حقيقتها ، تزوجها زوجها لما توسم فيها من سلاسة القيادة ولكنه لم ينتبه إلى ما سيعنيه ضعف الفهم والافتقار إلى الحكمة في مستقبل العمر .

أما الحالات وأزواجهن فيمثلن نماذج ممتازة لطبقة التجار وصغار رجال الصناعة والأعمال ويعكس مزايا وعيوب تلك الشريحة من المجتمع . وقد قدمت جورج إليوت جميع هذه النماذج بواقعية شديدة بالصدق ومن خلال نظرة فاحصة نافذة تعتمد على روح الفكاهة والسخرية .

ووسط هذا البحر الزاخر من الشخصيات المختلفة المتميزة تبرز شخصية ماجى بعواطفها القباضة . وحدة طبعها ، وثورتها على أنوثتها التى تحم عليها أنواعا من السلوك ، وخاصة في تلك البيئة الاجتماعية الإقليمية التى تشكل عبئا إضافيا على تلك البطلة الصغيرة . فهى ليست جميلة ذهبية الشعر مثل ابنة خالتها لوسى ، وشعرها غير مصفف مثل شعر تلك الدمية الرقيقة . وهى دائمة الوقوع

في المشاكل ، معرضة للنقد واللوم بعكس أخيها الذى لا يقل عنها خروجا على الأوامر والتعليقات ولكنه ينجو من النقد والتقريع ويحبه الجميع . ولكنها تحب لوسى وتبعد أخاها وتود ألا يفصلا أبدا .

وتقدم لنا المؤلفة صورة من ثورة ماجى وحسبها أحيانا . فتراها مرة وقد نفذ صبرها من خصلات شعرها الكثيف والتعليقات الدائمة على عدم انتظامها ، تندفع نحو قصه بيدها ، فتصبح أكثر عرضة للسخرية والتهكم والنقد . ونشاهدها مرة أخرى وقد أغاظها اهتمام توم بآلة الحالة وإهماله لها فتدفعها بثوبها الأبيض الناصع في الوحل ثم تهرب متجهة نحو معسكر للعجى نحلم بأن تصبح ملكة عليين وتعلم العجى القراءة والكتابة . ولكنها سرعان ما نكتشف خطأها حين تدرك أن العجى يسخرون منها وأنها أخطأت حين هربت من أهلها .

أما تعليق الحالات على ثوراتها فهو أنها لا بد آتية إلى نهاية سيئة . أما الأم فلا تدري ماذا جنت ليعاقبها الله بآنة متعبة مثل ماجى . لكن الأب يظل على حبه لابنته بل يزداد قلقه بشأن مستقبلها ، خاصة حين تسوء أحواله المالية ولا يرى أمامه إلا الخراب والإفلاس على يد عدوه الملود ويكيم .

وحين تقع الكارثة ويفقد الأب كل أملاكه يعلن إفلاسه ويكاد اليأس يقتله . ولا يتقدم أهل زوجته لإنقاذه . يكاد اليأس أن يقضى على كل أمل لابنته . ولكن سرعان ما تتكشف رجولة الفنى توم الذى لم يبلغ السادسة عشر من عمره فيعمل جادا في الحصول على عمل ويساعده زوج إحدى خالاته ويصمم على إنقاذ شرف الأسرة واستعادة أملاكها . بينما نجد ماجى العزاء فى فلسفة التقشف وإنكار الذات التى تتعلمها من قراءة كتاب للمقدس توماس آكميس .

ومنذ البداية نجد العلاقة بين الأخوين تشوبها فترات فتور حين تخطئ ماجى ويغضب توم ويصر على عقابها ويحجب عنها حبه فيكاد اليأس يظلم حياتها . ويتدهور حال الأسرة بصر توم على أن إنقاذها من شأنه هو وبعبء على ماجى تدخلها أحيانا بمجرد الكلام حين يناقش أمور الأسرة مع أهل . ونحس ماجى بقسوة الظروف وانغلاق توم المتزايد على ذاته وعدم قدرتها على المشاركة بشكل إيجابى فى تغيير تلك الظروف . فيزداد تعلقها بفلسفة الحرمان والتطلع إلى تأمل المثاليات .

وفجأة وسط الغيوم المتراكمة وحين تظن ماجى أنها وطلعت النفس على تقبل الحرمان وانتصرت على شوقها للسعادة والاستمتاع بالموسيقى ومسرات الحياة يبرز أمل جديد فى صورة فتى رقيق مشوه الجسم هو زميل أخيها فى الدراسة وابن عدو والدها ، كانت قد أعجبت به كطفلة حين زارت أختها فى المدرسة من قبل وأعجب هو بها وانفقا على أن يظلا صديقين . أما الآن وقد باعدت خصومة الأبوين بينهما فتظن ماجى أن لاسبيل إلى استمرار تلك الصداقة . ولكن فيليب يقنعها بأن صداقتها لن تؤدى أحدا وستدخل شيئا من السرور إلى حياتها ، وتقتنع ماجى وبلتقىا سرا فترة من الزمن ، ثم يكشف نوم ما يحدث ويهدد أخته بإفشاء سرها لوالدهما ويقرعها لاسئلتها بشرف الأسرة ويحبرها على أن تعدده ألا ترى فيليب مرة أخرى دون أن تخبره .

وتتوالى الأحداث فى الجزء الثانى من الرواية بسرعة أكبر من ذى قبل فيسدد نوم جزءا كبيرا من ديون الأسرة ويستعيد الطاحونة تحت شروط جيدة : وفى ذات اليوم يتحرش الأب بعدوه ويوسعه ضربا حتى يكاد يقتله ، ولا ينجو هو ذاته من الأزمة الصحية الناجمة من انفعاله الشديد فيموت ولكن بعد أن يجعل ابنه بعد أن يتقمم من عدوه .

ومرة أخرى يلتقى فيليب وماجى بعد أن تعمل ابنة خالتها نوسى على استرضاء نوم ليسمح بذلك . ثم تحدث الكارثة حين نجد ماجى نفسها عاجزة عن مقاومة إغراء حب يجب أن يكون محرما عليها وهو حب خطيب ابنة خالتها فى الوقت الذى تعد هى مخطوبة سرا لفيليب .

وتلعب الظروف دورها فى أن تجمع بينهما ذات صباح فى غياب الآخرين فيذهبها فى نزهة فى قارب على نهر الفولفس وتترك ماجى نفسها للأقدار ولذلك الحب الشهى الذى لا تستطيع مقاومته ولكنها سرعان ما تدرك خطأها وتقرر العودة حتى لا تسبب ألما أكبر لفيليب وبالأخص لابنة خالتها التى تحبها وتعمل على إسعادها . ولكن عودتها لا تغير من نظرة الناس إليها ، فالبرغم من براءتها فالكمل ينهمها بالسقوط ويتوقع أن تصلح سقطتها بالزواج من ستيفن جيت الذى هربت معه ، والذى ترفض هى قبوله زوجا لأنها لا تستطيع الاستمرار فى خيانة أولئك الذين وثقوا بها أو فى إيلاهم .

وكما هو الحال فى جميع روايات جورج إليوت التى

تعالج هذا الموضوع الأثير لديها والذى يتخذ شكل هذه السلسلة من الأحداث : إغراء ، فتسليم ، فعقاب لا مفر منه ، تمر ماجى بفترة رهيبية من الألم النفسى والاضطهاد الاجتماعى إذ ينكرها أخوها ويسخر منها أهل بلدها وتحرم من كل فرصة للعمل وكسب العيش . وبينما هى تراود نفسها على الرد على ستيفن الذى يكتب إليها يرجوها أن تسمح له بالهجر إليها ، يحدث فيضان رهيب فتذهب بشجاعة فائقة لإنقاذ أخيها . ولكنها يهلكان معا . وهكذا فإنها بتصالحان ، وكما نقوله الكلمات التى اختارتها المؤلفة لتقدمها روايتها فإنها « لم يفترقا فى موتها » وبعد سنوات يعود ستيفن إلى خطيته ، ويظللان - هما وفيليب - يذكران ماجى ويزوران قبرها .

ومن بداية القصة تكررت الإشارة إلى خوف الأم من غرق ابنتها فى النهر وإلى فيضان حدث فى الماضى وقولها بأنه سيتكرر حين تنتقل الطاحونة من يد إلى أخرى ، ثم يحمل النهر ماجى وستيفن بعيدا عن التزاماتها للأخوين وأخيرا يضع فيضان النهر نهاية لآلام ماجى ومأساتها .

ولقد قيل فى نقد هذه الرواية إنه كتب عنها وعن بطلتها أكثر مما كتب عن أية رواية أو بطلتها أخرى لمؤلفتها ، ومعنى هذا أنها أثارت من الجدل بين النقاد أكثر من غيرها . ولقد كان معظم الجدل بشأن الجزء الثانى من الرواية . ولما كانت الرواية قد نشرت مسلسلة فى أجزاء فقد عبر النقاد عن رأيهم فى الأجزاء المنشورة أولا بأول . ومن الثابت أن النصف الأول من القصة قد حاز إعجاب الجميع تقريبا وتوالت أصوات المديح لتصويرها الرائع لطفولة الأخوين وللمجتمع البلدة بما فيه من اختلافات وتناقضات ولقدرتها على استعادة الماضى وتصويره بكل الصدق والجمال . وكان إعجاب القراء والنقاد بتلك المخلوقة الجميلة النبيلة الصادقة التى تندفق ذكاء وحيوية وحب . وفجأة حدثت الضجة الكبرى حين سمحت جورج إليوت لبطلتها المثالية أن تقع فى حب ذلك الشاب الوسيم المغرور الذى لم يمنعه ارتباطه بابنة خالتها من أن يعبرها عن حبه وأن ينسى أصول اللياقة ويندفع فى فورة عاطفية ويقبل ذراعها ثم يغريها بالذهاب معه فى نزهة على النهر ويخضعها بأن يحملها بعيدا بحيث لا تستطيع العودة فى نفس اليوم . لقد ثار النقاد وغضبوا لأن جورج إليوت سمحت لماجى بالهبوط إلى هذا المستوى ، وانهمما البعض بأنها قد خدعتهم بإخفاء حقيقة ماجى عنهم أو بالإفاضة

في تصويرها في مرحلتها الأولى حتى إذا أخطأت وانسأقت وراء عواطفها الجامحة أمكن لها التقليل من جرمها . ولكن ثورهم الكبرى كانت موجهة ضد شخصية ستيفن . كتب أحد النقاد يقول : إنه لا يظن أن شخصية روائية قد « سبّت » ونقدت كما سبّت وهوجمت هذه الشخصية ؛ ذلك لأنها سببت سقطة بظلة بهذا الجمال والنبيل ، ولأن ستيفن لم يكن أهلاً لحب هذه البظلة ، ولم تظن المؤلفة - كما يظنون - لذلك ولم تجعل بظلتها تدركه .

والذي لم يظن إليه كثير من النقاد ، حتى في عصرنا هذا ، هو أن جورج إليوت قد هيأت الأذها ، لما يمكن أن

يحدث لما جى الفتاة العاطفية التي ظنت أنها أخضعت رغباتها لإرادتها القوية وإصرارها على الحرمان وإنكار الذات ، وذلك عن طريق بعض تعليقات فيليب الشاب الذكي الذي أدرك بحبه لما جى خطورة مسلكها فتنياً بما قد يحدث لها . أما تصويرها بما وصف بالواقعية النفسية لانبيار المقاومة والاستسلام لحب ، لابد من الاعتراف بأنه حب جنسى ، أثاره في نفسها ذلك الشاب الوسيم القوى ، ونقيض فيليب المشوه البدين الرقيق الذي يبدو في رفته أقرب إلى الفتاة منه إلى البنى ، فهو إنجاز كبير في الرواية الإنجليزية وجديد تماماً .

وفي هذا الموقف . بالذات يصبح ، القول الذي يردده بعض كبار النقاد - مثل ف . ر . ليفيز - من أن ستيفن لم يكن كفؤاً لها<sup>(١)</sup> أمراً غير ذى بال . وإذا ألقينا نظرة فاحصة إلى بعض أقوال النقاد بهذا الشأن وجدنا الصراع شديداً بين الاعتقاد بأن ما جى الشابة المثالية التي تؤمن بإنكار الذات لا يمكن أن تسمح لنفسها بالوقوع في براثن هذا الحب وبين الاعتراف بأن هذه الاستجابة يمكن أن تحدث - من الناحية الإنسانية - لفتاة عاطفية حرمت من الحب الذي تشتهي طبيعتها ونحتاج إليه .

ومن الواضح أن الخلط بين القيم الأخلاقية كما يراها القارئ وبين الحمية الفنية للصورة الخيالية هي السبب فيما اعتزى معظم النقاد من غضب ، عبروا عنه برفض ما اعتبروه تشويهاً لصورة البظلة التي كانت قد استحوذت على مشاعرهم وإعجابهم .

ومع ذلك فقد أدرك البعض أن الأمر لا يمكن معالجته بهذا الأسلوب ، ورأوا في جورج إليوت روائية كبيرة لا يمكن الاستهانة بنظرتها إلى الشخصية وتصويرها لها . وهنا نجد بداية الاتجاه إلى التفريق بين الرواى الفنان والرواى المعلم الأخلاقى ، وبداية الاتجاه إلى التمييز بين الصورة الفنية وصورة الواقع وما يحكم كلا منهما من عوامل وظروف وما يجب أن يلتزم الفنان من صدق نحو رؤيته للحياة الإنسانية .

أما الجانب الآخر من الرواية الذى تعرض للنقد فهو النهاية التي رآها البعض مفتعلة وغير حتمية . وبالرغم من أن جورج إليوت قد أعدت لها أيضاً إلا أنها جاءت نتيجة للفيضان . والفيضان كما قال البعض حادث عارض ، والحادث العارض لا يدخل ضمن الفعل ورد الفعل الحتمى . ومع ذلك فمن الممكن الدفاع عن تلك النهاية





أصبحت تكتب بوحى من العقل والوعى أكثر من وحي الإحساس والخيال .

وكتبت هي تقول : « إن الكتاب بالضرورة يخاطب عددا من القراء أصغر مما تخاطب أعمالى السابقة ، وأنا شخصا لم أكن أتوقع أبدا بل يحذر بى أن أقول لى لم أهدف إلى أن يصبح الكتاب « ناجحا » بنفس المعنى فى تلك الأعمال . » (١١)

ويعتبر النقاد ، الآن ، « رومولا » بمثابة نقطة تحول فى حياة جورج إليوت الأدبية : « فقد قسمت جمهورها من القراء إلى أولئك الذين رحبوا بآخر تكشف لعقربيتها ، وأولئك الذين استمروا حتى النهاية بتطلعون بشوق إلى عالم الروايات المبكرة . »

وما يقال عن « رومولا » - الرواية التاريخية - يمكن أن يقال عن الرواية التى تلتها وهى « فيليكس هولت » التى تصور نماذج من التقدميين : Radicals ومؤيدى حركة الإصلاح التى بدأت فى ١٨٣٢ بإصدار قانون الإصلاح للتمثيل النيابى ، كما يقال عن روايتها الأخيرة « دانيال ديروندا » التى تعالج فكرة عودة اليهود إلى موطنهم وتقدم شخصية تدعو إلى ذلك وتعمل على تحقيقه .

وفى هذا النوع من الرواية يبدو من الواضح - كما يتفق معظم النقاد - أن الرواية تبدأ من المجرد إلى الملموس على العكس مما يحدث فى العمل الأدبى الناجح والذى يبدأ من الخاص ويتقل إلى العام ، والذى لا يمكن فيه فصل الفكرة عن الصورة أو الفكر المجرد عن الخيال .

وبالرغم من ذلك فكل من هذه الأعمال غير الناجحة تماما يحوى بين جنباته بعض الصور الرائعة للحياة ولكنها أجزاء متفرقة لا تصنع كلا متكاملا . وفى « فيليكس هولت » نجد فى قصة السيدة ترانستوم صورة نفسية رائعة لما يمكن أن تمر به امرأة من الألم النفسى والرعب عندما تتكشف الرواية عن سقطتها أمام ابنها ، وعن احتقارها للرجل الذى ظنت أنها أحبه يوما ما ، والندم على تلك السقطة . كما تحوى رواية « دانيال ديروندا » قصة جوندولين هارليث التى أعجب بها هنرى جيمس إعجابا انعكس بوضوح فى روايته صورة سيدة :  
Portrait of lady (١٢)

أما الرواية التى بلغت بها لجورج إليوت ذروة نجاحها ولم يختلف النقاد سواء فى عصرها أم فى عصرنا بشأن

إذا أدركنا أنها مجرد أداة لإنقاذ ما جى من العودة إلى ستيفن بل من حياتها المفجعة التى حرمتها المجتمع من مواصلتها ، ويوصل ما انقطع بين الأخوين من صلة نتيجة لنظرة هذا المجتمع .

وإذا مررنا سريعا بالرواية التالية وهى « سابلز مارنر » ، التى قيل إنها أقرب إلى « قصص الجنيات » منها إلى القصص الواقعية ، وجدنا أن جورج إليوت ما زالت تواصل نفس الأسلوب الذى اتبعته فى رواياتها السابقة . إنها قصة البطل الذى لا يعدو أن يكون شخصا بسيطا بل أبله نصيبه أزمات من النسيان وفقدان الوعى . ويفقده إيمانه بالإنسانية وخالفها خيانة البشر وقسوتهم ، ثم يعيد إليه ثقته بالحياة طفل لقيط ، ذهبى الشعر ، يعوض المال الذى سرق منه والإيمان الذى فقده . وهى قصة صورت بشاعرية قربتها إلى قلوب القراء والنقاد وظلت من أكثر رواياتها نجاحا جماهيريا .

وتعد « سابلز مارنر » نهاية المرحلة المبكرة من حياة جورج إليوت الأدبية ، تعقبها أعمال لعب الفكر فيها دورا أكثر ، فاعتمدت الرواية على الدراسة والتوثيق أكثر مما اعتمدت على ثراء الخيال والقدرة على الخلق والإبداع . وزاد ثقل تعليق المؤلفة وتأملاتها .

أول تلك الأعمال : « رومولا » وهى رواية تاريخية كتبت على نمط روايات والتر سكوت ، إلا أن التزام جورج إليوت بالحقائق التاريخية كان أشد مما التزم والتر سكوت الذى كثيرا ما فضل الخيال الذى تصوره على التاريخ الذى يمكن تحقيقه فاحتفظ بالطابع الإبداعي لرواياته أكثر مما قدر لجورج إليوت أن تفعل .

« رومولا » التى تقدم صورة لإيطاليا فى بداية عصر النهضة أقل روايات جورج إليوت نجاحا ، بل إن بعض النقاد يعتبرها عملا فاشلا . وقد كان استقبالها فائرا عند ظهورها بوجه عام ، ولكنها حازت رضا بعض الموقنين من القراء ورجال الأدب والنقاد الذين وجدوا فيها بعض مواطن القوة والتميز . ولكن الرأى السائد هو أن الأشياء الجيدة بها تكاد تضع وسط خضم من المادة ، وكما يصفها هنرى جيمس معبرا عن الرأى الغالب للنقاد فإنها « مدروسة بمعنى ومؤيدة بكثرة بالحقائق ولكنها .. » (١٣)

عمل ينوء بحمل من العلم ونتائج البحث الشاق لإعادة بناء فترة من الزمن . لقد كتب جيمس يقول إنها « المدفن الرائع التى دفنت فيه جورج إليوت بساطتها » (١٤) . فقد

نجاحها فهي « ميدلمارش ». أما ما يختلفون بشأنه فهو تفسير هذا النجاح ودرجته . وسنرى كيف يمثل هذا الاختلاف تغير نظرة النقاد من عصر إلى آخر وإن اتفقوا من حيث المبدأ في تقييمهم للعمل الواحد .

و« ميدلمارش » رواية تتسم بدرجة من الاتساع والشمول من ناحية ، وبالتركيب والنضج الفني من ناحية أخرى . ولم تتحقق هذه الصفات في الرواية الإنجليزية إلا لعدد قليل من الروايات . ومن هنا فقد كان من الطبيعي أن يقارن بعض النقاد بينها وبين الأعمال الروائية الكبرى لبزرك أو تولستوى . ولقد كتبت فرجينيا وولف الروائية والناقدة الحديثة المعروفة تقول : « إنها واحدة من الروايات الإنجليزية القليلة المكتوبة للبالغين من الناس »<sup>(١)</sup> وإن كان هذا لا يعنى بالطبع أنها خالية تماما من العيوب أو الأخطاء .

وقد اتخذت جورج إليوت هنا اسم بلدة صغيرة لتطلقه عنوانا على روايتها ، ولعلها بذلك تنفي ما تروى به المقدمة من أن هذه قصة دوروثيا بروك : أو القديسة تريزا الجديدة ، إذ تقدم صورة كاملة للحياة في تلك البلدة . ويصف هنري جيمس الرواية بأنها « صورة متسعة ، تعج بالحياة ، عميقة الألوان ، مزدهمة بالأحداث - والصورة الزاهية ، وضربات الفرشاة الحاذقة الخفية ، والتعبيرات اللامعة ... » وإن كانت دوروثيا تتوسط الرواية كأفخر حبات العقد ، إلا أنها تشكل واحدا فقط من محاور الارتكاز في هذه الصورة البانورامية .

ودوروثيا واحدة من بطلات جورج إليوت المثاليات الذكيات الفاتئات اللاتي يشاركن القديسة تريزا الرغبة في العطاء وإنكار الذات والقيام بعمل مجيد ولكن نقف ظروف الحياة في عالمهن حائلا بينهن وبين ذلك . ففي سن الثامنة عشرة تقرر دوروثيا الزواج من رجل قارب الخمسين ، جف عوده ويكاد جسده أن يخلو من الدم القاني المتدفق . كما يقول عدد من الأهل والأصدقاء الذين يذهلهم هذا القرار ، وهو رجل دين كرس حياته لتأليف كتاب كبير عن « أصل الميثولوجيا » ونرى دوروثيا في هذا الزواج فرصة سانحة للعطاء والحب وخدمة هذا الدارس الكبير ، ولكنها سرعان ما تكتشف أن آمالها كانت أوهاما . وأن هذا الزوج المتمركز حول ذاته لا يعيرها كثيرا من الاهتمام ولا يستطيع أن يبادلها الحب والحنان اللذين نصبو إليهما طبيعتها ، ثم تكتشف تدريجيا أن

كتابه العظيم ليس إلا وهما آخر ، وأن اكتشافها هذا - والذي أخذ الشك بشأنه يتسرب إلى نفس زوجها - سيلعب دورا هاما في توسيع الهوة بينها ، وهكذا يصبح هذا الزواج الذي كانت تحلم الفتاة بأن يفتح لها آفاق العطاء سجنًا يضع القيود على قدراتها على الحب والعمل وخدمة الغير . وعندما تكتشف بعد وفاة الزوج ، ولما يحض على زواجها إلا وقت قصير ، أنه أضاف إلى وصيته فقرة تحرمها من الميراث إذا تزوجت شابا من أقاربه كان قد أخذ يشك في أنه لا يؤمن به ولا بكتابه ، ويبدى في ذات الوقت ميلا نحو زوجته الشابة ، هنا نحس دوروثيا بظلم وقسوة هذا الزوج الذي يحتقر الجميع فعلته هذه . ولعل أهم نتيجة ملموسة لتلك الفعلة هي التقريب في النهاية بين الزوجة وهذا الفني الذي ينضح أنه يحيا بالفعل ، ولكنه ما كان ليفتحها بذلك من قبل .

وبعد تصوير جورج إليوت لهذا الموقف - الذي يبدأ بالأمل وينتهي باليأس والذي يمثل التعارض الشديد بين الحقيقة والخيال - تصويرا رائعا تبرز فيه قدرتها على التحليل والتجسيد ، والكشف عما يدور داخل البشر من أحاسيس وصراعات .

كما تنضح قدرتها على الإنشاء والبناء الفني باعتمادها على نموذج آخر لنفس الموضوع ، تقدمه في حياة الطبيب الطموح الشاب ليدجيت الذي يأمل أن يصل عن طريق البحث والدراسة واستخدام أساليب حديثة للعلاج إلى خدمة المرضى والتخفيف من آلامهم ، ولكن زواجا غير موفق يورطه ماليا وينتهي به إلى التنازل عن القدر الأكبر من أحلامه .

ولا تقتصر جورج إليوت على تقديم هذين النموذجين - المتوازيين المتشابهين كثيرا المختلفين بعض الشيء - ولكنها تحيطها بنماذج أخرى للشخصيات والأحداث ، يضيق المقام هنا عن تتبعها عن قرب ، فهناك أخت دوروثيا وزوجها سير جيمس الذي كلان ينوي الزواج من بطلتنا ولكنها فضلت عليه كازوبون الذي يصفه هذا الشاب بأنه مجرد مومياء . وهناك زوجة الطبيب الشاب روزامون الجميلة التي لا تحملهما وتورط زوجها بالإسراف وحب الظهور . ثم هناك : سرتا فينس وجارث وعدد من أهل البلدة من جميع الطبقات تقريبا . ومن مختلف الطبائع والميول ، نراهم كأفراد وأعضاء مجتمع متشابك الروابط والمصالح وتحكمه أخلاقيات وتقاليدها تصورهما جورج إليوت

من زاوية إنسانية - أخلاقية ومن وجهة نظر كل من الفنان والفيلسوف . وتحقق أكبر قدر من التوازن بين الإدراك والخيال وبين الفكر والفن

ولذلك ظل هذا العمل الكبير يتمتع بأكثر قدر من إعجاب النقاد ، حتى عندما هبطت سمعة جورج إليوت إلى أدنى مستوياتها . لهذا البادية أدرك القراء والنقاد أن أمامهم رواية تفوق ما سبق أن قدمته المؤلفة من أعمال . فقد بلغت الرواية درجة من النضج والجودة الفنية لا تخطئ العين . وبلغ ثراء الصورة وصدقها حداً يستوقف الانتباه .

وإذا اتخذنا من تغير نظرة النقاد إلى « ميدبلارش » مثلاً لتطور نقد الرواية من عصر إلى عصر من ناحية ، ولتأثير سمعة الأديب نتيجة لذلك ، ربما أمكننا أن نرى بقدر أكبر من الوضوح وجهها من وجوه العلاقة بين الروائي والنقاد .

ففي بداية الأمر كان النقاد يهتمون أكثر ما يهتمون بواقعية الصورة التي تقدمها الرواية وبصدق الشخصيات ، وكان الحكم على ذلك بالطبع حكماً ذاتياً . إذ تقاس واقعية الصورة أو الشخصيات بما يراه صاحب الحكم أنه الواقع . ومع ذلك فقد كان هناك شبه اتفاق بصدق الواقعية السطحية ، وإن كان هناك بعض الاختلاف بشأن الواقعية النفسية للشخصيات . وكثيراً ما كان يتدخل العامل الأخلاقي في مجال الحكم على الصدق النفسي لشخصية ما . وإذا كان نقاد جورج إليوت من المعاصرين يهتمون بالصورة العامة للحياة من ناحية وبالشخصيات الفردية كل على حدة ، ويرون أن جورج إليوت قد حققت نجاحاً كبيراً . فإن النقاد في العصر الحديث يهتمون بالتركيز على كلية الصورة ووحدة وعلاقة الشخصيات بعضها البعض وبالكامل من ناحية وبالتصوير النفسي لها من ناحية أخرى ، وكانت النتيجة أن اكتشفوا - كما قال هنري جيمس أول ناقد كبير للرواية في العصر الحديث - أن الرواية ككل : بها أنواع من القصص . وإن كانت الأجزاء تبدو في معظمها ناجحة جدية بالإعجاب ، فهي ليست رواية محكمة البناء مترابطة الأجزاء أو مركزة بالقدر الكافي<sup>(١٧)</sup> . ولعله كان يرى فيها واحدة من تلك « الوحوش الحقيقية المفككة » التي أطلق عليها قولته الشهيرة هذه<sup>(١٨)</sup>

كذلك اختلف النقاد في الفترتين بعض الشيء في تقييمهم للشخصيات ، فحكموا على جورج إليوت بأنها - كغيرها من الروائيات النساء - قد فشلت في تصوير الرجال ، أما بعض نقاد عصرنا فيرون أن « شخصيات الرجال في رواياتها بوجه عام أفضل بكثير عما هو الحال في النتاج العادي للخيال النسائي ، لدرجة أن مزايا تلك الشخصيات قد تكون قد أخفت مزايا الشخصيات النسائية »<sup>(١٩)</sup> .

وكما حازت شخصياتها النسائية التميز الكثير من الإعجاب في كلتا الفترتين فقد تعرضت لكثير من النقد ، كما رأينا في حالة ماجي في « طاحونة نهر الفلوص » مثلاً ، كتبت فرجينيا وولف - مع إعجابها بجورج إليوت بوجه عام - تقول : « إنه لو كان الأمر بيدها لحذفت جميع تلك البطلات »<sup>(٢٠)</sup> ، ذلك لأن البطلات يدفعن بالمؤلفة إلى أماكن صعبة محزنة . ولعلها كانت تشير ضمناً إلى ما أشار إليه بعض النقاد من قبل عن أن بطلات جورج إليوت يعكس الكثير من نفسها ، وإن ارتباطها العاطفي بين قد انقص من التزامها بالموضوعية الفنية الكافية - تجاههن ، ولكن بدون تلك البطلات ستفقد الروايات الشيء الكثير . وفي وقتنا هذا كان اهتمام جورج إليوت بمصير المرأة مثلاً في مصير بطلاتها موضوعاً لكثير من الدراسات الشيقة .

ومن أوجه الخلاف بين المدرستين - إن جاز لنا استخدام هذا اللفظ - موقف النقاد من جورج إليوت المعلم الأخلاقي . فقد كانت النبرة الأخلاقية المتشددة من أسباب الإعجاب بها في وقت من الأوقات ، ثم كانت في أوقات لاحقة سبباً من أسباب النفور من أعمالها وأخيراً أكد النقاد أن التعليق ، بهدف تعليمي ، مرفوض في الرواية ، وأن النظرة الأخلاقية في جوهرها إنما تكون مضمنة في الصورة الخيالية التي تلتزم الصدق والأمانة الفنية . وارتبط ذلك بالطبع من الناحية الفنية بما يسمى « بوجود الروائي » في الرواية وهو ما يرفضه النقد الحديث .

وإذا حاولنا ، الآن ، إلقاء نظرة إجمالية على منحني سمعة جورج إليوت الأدبية وجدنا أنه منحني يتمثل في حركات انخفاض وارتفاع واضحة . فقد حققت الشهرة بسرعة ، منذ نشر كتابها الأول ، ولفت هذا الكتاب الأنظار إليها ثم جاءت « آدم بيد » فثبتت قدمها بين كبار

الروائيين في عصرها ، وعندما كشف النقاب عن شخصيتها كان لذلك بعض الأثر على استقبال روايتها التالية « طاحونة نهر الفلوس » في بعض الدوائر ، ولكن الرواية حققت نجاحا لا بأس ، به بوجه عام ، كما كانت موضوع جدل ونقاش ، إن دل على شيء فإنما يدل على اهتمام النقاد بها بشكل ملحوظ . ويمكن القول بأن الروايات المبكرة لها أحرزت في عصرها قدرا أكبر من النجاح وأسهمت في تثبيت شهرتها أكثر من الأعمال المتأخرة .

وبعد وفاة جورج إليوت مباشرة تقريبا - وبعد نشر ترجمة حياتها على يد زوجها - انحصرت حركة المد ، وانخفض منحى سمعتها الأدبية إلى أدنى مستوياته . وبغزو البعض ذلك إلى ما كشفت عنه هذه الترجمة من صفات للروائية نفرت الناس منها . ولعل الأصح هو ما يحدث عادة من ظهور جيل جديد من القراء ، وربما النقاد أيضا ، يرفض ذوق الجيل السابق . ومن المتفق عليه أن كتاب الناقد الكبير ليزلى ستيفن عن « جورج إليوت » قد لعب دورا كبيرا في هذا التحول .

وقد ظلت الظلال تحيط بسمعة جورج إليوت فترة طويلة - بالرغم من محاولات إنقاذها - على يد فرجينيا وولف في الحقبة الثانية من القرن العشرين مثلا . ولكنها محاولات لم تنجح كثيرا حتى منتصف الأربعينيات ، حين كان لكتابات ف . ز . ليفيز التي نشرت فيما بعد ضمن

كتابه « التراث العظيم » ( ١٩٤٨ ) أثر واضح في إعادة الاهتمام بها ، فبدأ ازدهار سمعتها الأدبية مرة أخرى ، وظهرت عشرات الكتب والأبحاث تعالج أعمالها من وجهة نظر حديثة ، من أهمها كتاب الأستاذة باربرا هاردي : « روايات جورج إليوت » ( ١٩٥٩ )

وأخيرا بدأنا نسمع بعض الأصوات التي تتساءل عما إذا كان النقاد ، الآن ، قد بالغوا في الإشادة بها كما بالغ أسلافهم في إهمالها من قبل . ولقد ظهرت بعض الدراسات التي تحمل هذا الطابع النقدي مثل كتاب والتر ألين « جورج إليوت » ( ١٩٦٤ ) ومؤخرا كتاب روبرت ليديل : روايات جورج إليوت ( ١٩٧٧ ) وكلاهما من كبار نقاد الرواية - في الوقت الحالى .

ومها يكن الأمر فن طبيعة الأشياء أن حركة البندول لا تتوقف تماما والمذاهب النقدية من شأنها التغير والتطور ولكن مما لا شك فيه أيضا أن هناك أشياء تثبت رغم تغير الأذواق والمذاهب ، ويخلدها الزمن ، ومن أهم هذه الأشياء الإنجازات الأدبية الكبرى . ولعل جورج إليوت « الفيلسوفة » أو « المعلمة » - كما وصفت أحيانا - يجبو صورها بعض الشيء ، أما جورج إليوت الروائية فستبقى ولعل الدراسات التي ستجمع في نهاية عيدها المثوى ، الذى يحتفل به في هذه الآونة ، تلقى لنا مزيدا من الضوء على جوانب جديدة لا إنجازها الأدبي الكبير .

## ● هوامش

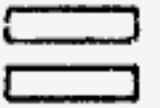
- ١١ - F.R. Leavis, The Great Tradition, p. 44.
- ١٢ - Henry James, Galaxy, Vol. XV, p. 428.
- ١٣ - نفس المرجع . الجزء الثانى ص ٢٩٨ - ٢٩٩
- ١٤ - Letters, IV, p. 49.
- ١٥ - انظر : ١ - The Great Tradition, p. 24.
- ٢ - انجيل بطرس سيمان : « بين الرواى والرواية » مكتبة الانجلو المصرية . القاهرة ، ١٩٧٢ ، ص ٤٧ - ١١٠ .
- ١٦ - Virginia Woolf, The Common Reader, New Edition, New York, 1948, Part I, p. 229.
- ١٧ - Henry James, Unsigned Review. The Critical Heritage, - 17 p. 354.
- ١٨ - انظر انجيل بطرس سيمان : نظرية الرواية فى الأدب الانجليزى الحديث . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - القاهرة ١٩٧١ ، ص ٢١
- ١٩ - Th. Critical Heritage, p. 345.
- ٢٠ - The Common Reader, p. 234.

- ١ - George Eliot's Life as Related in Her Letters and Journals. Arranged and Edited by Her Husband J.W Cross, 3 vols., Edinburgh and London. 1885.
- ٢ - Gordon S. Haight, ed., The George Eliot Letters, Yale Univ. Press, vols. 1954-5.
- ٣ - نفس المؤلف السابق .
- George Eliot, A Biography, Oxford. 1968.
- ٤ - F.R. Leavis, The Great Tradition, London. 1948, p. 1.
- ٥ - انظر مثلا : Letters, Vol. III, p. 186.
- ٦ - Richard Simpson on George Eliot. George Eliot: The Critical Heritage, ed. David Carroll, London, 1971. pp. 221-250.
- ٧ - « Silly Novels by Lady Novelists », Essays of George Eliot, ed. London. 1968, p. 303.
- ٨ - Letters, vol. II, P. 347-8.
- ٩ - نفس المرجع
- ١٠ - The Critical Heritage, p. 10



# اتجاهات النقد الرئيسية

## في القرن العشرين<sup>(١)</sup>



تأليف:

رينيه ويليك

ترجمة:

إبراهيم حمادة

إن كلاً القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، يسمى بـ «عصر النقد» ومن المؤكد، أن القرن العشرين، يستحق - بدوره - هذه التسمية إلى حد بعيد. لا بسبب الفيض النقدي الأصيل الذي وصلنا فحسب، ولكن لأن النقد - أيضاً - قد أصبح على وعى بذاته، واستطاع أن يحقق مركزاً جماهيرياً أعظم قدراً. كما استطاع - في تلك العقود الأخيرة - أن يطور مناهج جديدة، وتقنيات جديدة أيضاً. فالت نقد - حتى أواخر القرن التاسع عشر - لم تكن له دلالة محلية خارج فرنسا أو إنجلترا، ولكنه استطاع أن يجعل نفسه معروفاً في أقطار لم تكن إلا على الحدود الخارجية غيبت الفكر النقدي: في إيطاليا منذ كروتشه، وفي روسيا، وفي أسبانيا، وأخيراً - وليس آخراً - في الولايات المتحدة الأمريكية. وأى مسح للنقد في القرن العشرين، يجب أن يضع في اعتباره هذا الامتداد الجغرافي، وهذه الثورات المتزامنة في المناهج. ونجدنا في حاجة إلى بعض الأسس للاختيار من بين جبال المواد المطبوعة التي بين أيدينا.

للمرواية الأمريكية الحالية. كما دعنا نشير إلى الإسهام الذي قام به البحث التاريخي لتحقيق فهم أكثر لغالبية كل العصور، ومؤلفي التاريخ الأدبي. ولكني، سأحاول - بمخاطرة لا تخلو من الغبن - أن أرسم تخطيطاً سريعة، لما يبدو - بالنسبة لي - اتجاهات جديدة في نقد القرن العشرين.

إن المرء ليفاجأ - أول كل شيء - بحقيقة مؤداها، أن هناك حركات عالمية معينة في النقد. تتجاوزت حدود أية أمة، مع أنها - أي تلك الحركات - نشأت أساساً في موطن واحد. كما يفاجأ المرء بحقيقة أخرى، وهي أنه بنظرة عريضة جداً يمكنه أن يرى أن جزءاً كبيراً من نقد القرن العشرين، يدل على أن هناك مشابه ملحوظة في الهدف والمنهج، حتى ولو لم تكن هناك علاقات تاريخية مباشرة. ولا يستطيع المرء - في نفس الوقت - أن يتألك نفسه من أن يلاحظ إلى أي حد تبدو الخصائص القومية أصيلة وراسخة، ولا يكاد يمكن التغلب عليها: إذ كيف يمكن لكل أمة - داخل هذا المدى الفسيح جداً للفكر الغربي، مع التيارات

من الواضح، أن كثيراً من النقد الذي يكتب - حتى وقتنا الحاضر - ليس جديداً: فنحن لانزال نحاطين. بمتخلفات، وبواق، وردأت إلى مراحل قديمة في تاريخ النقد. ولانزال طريقة العرض التقليدية للكتب نقف وسيطاً بين المؤلف والجماهير العامة، ونستخدم مناهج قديمة للوصف الانطباعي، وأحكام الذوق الحاسمة والتحكمية. كما أن البحث التاريخي، لا يزال مستمراً في أن يكون شيئاً هاماً جداً بالنسبة للنقد.

وسيكون هناك دائماً مكان لعقد مقارنة ساذجة بين الأدب والحياة: كالحكم على الروايات الشائعة بمقاييس الاحتمال، وبمدي صحة المواقف الاجتماعية المنعكسة فيها: ففي كل الأقطار، يوجد كتاب - وكتاب مجيدون في الغالب - يمارسون هذه المناهج التي رسمها نقد القرن التاسع عشر: لذوق تأثري، وشرح تاريخي، ومقارنة بالواقع. ودعنا نعاود قراءة تلك المقالات الجذابة الساحرة التي وضعتها فرجينيا وولف، أو هذه الصور القلمية - المليئة بمشاعر الحنين إلى الماضي الأمريكي - التي رسمها فان ويليك بروكس، أو هذا الكم الهائل من النقد الاجتماعي

المتقاطعة من روسيا إلى الأمريكتين ، ومن إسبانيا إلى إسكندنافيا - أن تبقى بمفردها ، تحتفظ - في تثبت - بتقاليدها الخاصة في النقد .

ولاشك أن لاتجاهات النقد الجديدة - أيضاً - جذوراً في الماضي . فهي ليست بلا سوابق ، وليست أصيلة أصالة مطلقة . ولا يزال الإنسان يستطيع أن يميز بين ستة اتجاهات عامة على الأقل ، تعتبر جديدة في هذا النصف الأخير من القرن :

(١) النقد الماركسي .

(٢) النقد النفسي التحليلي .

(٣) النقد اللغوي والأسلوبي .

(٤) الشكلية العضوية الجديدة .

(٥) النقد الأسطوري الداعي إلى نتائج الأنثروبولوجيا الثقافية ، وتأملات كارل يونج .

(٦) ثم الاتجاه الذي توصل إلى نقد فلسفي جديد ، أوحى به الوجودية ، وآراء العالم ذات الأصل الواحد .

وسأتناول هذه الاتجاهات ، حسب الترتيب الذي ذكرتها به . والذي يعتبر - إلى حد ما - ترتيباً تاريخياً .

\*\*\*

لقد نشأ النقد الماركسي - من حيث الذوق والنظرية - من النقد الواقعي في القرن التاسع عشر . فهو يدعو إلى آراء قليلة قال بها ماركس وإنجلز ، ولكنه - كمبدأ منظم - لم يكن له وجود قبل العقد الأخير من القرن التاسع عشر .

ولقد كان فرانز ميهرنج (١٨٤٦ - ١٩١٦) في ألمانيا ، وجيورجي بليخانوف (١٨٥٦ - ١٩١٨) في روسيا أول ممارسين للنقد الماركسي ، ولكنها لم يكونا ملتزمين جداً من وجهة نظر المعتقد السوفييتي الصارم الذي جاء فيما بعد . إن كلا من ميهرنج وبليخانوف يعترف باستقلالية معينة للفن ، ويعتقد بأن النقد الماركسي حرى بأن يكون علماً موضوعياً للعوامل الاجتماعية المحددة لصورة العمل الأدبي ، بدلاً من أن يكون مبدأ يقرر قضايا جمالية ، ويصف للمؤلفين مادة الموضوع والأسلوب .

إن الماركسية الموعز بها . إنما هي - إلى حد كبير - نتيجة للتطورات التي حدثت في روسيا السوفييتية . ففي العشرينات ، كان هناك - ولم يزل - احتمال لإمكانية توسيع رقعة الجدل والحوار حول المبادئ والأصول المختلفة . ولم يحدث إلا في سنة ١٩٣٢ أن ابتدع مبدأ منظم ، فرض فرضاً ، وشاع مسمى تحت «الواقعية الاشتراكية» ويغطي هذا المصطلح نظرية تطالب الكاتب - من جهة - أن يعيد إنتاج الواقع بدقة ، وأن يكون واقعياً من حيث وصف المجتمع المعاصر بعين متفحصة تنفذ في بنائه ، كما تطالبه - من جهة أخرى - أن يكون واقعياً اشتراكياً . ويعني هذا - من الناحية العملية - (بألا) يعيد إنتاج الواقع موضوعياً ، ولكن

يجب عليه أن يستخدم منه كي ينشر الاشتراكية : أي الشيوعية ، وروح الحزب ، وخط الحزب .

إن الأدب السوفييتي - كما يعلن المنظرون الرسميون - يجب أن يكون «أداة للصياغة الأيدولوجية» ، صياغة الطبقات العاملة بروح الاشتراكية . وهذا المطلوب ، يتفق مع قول ستالين ، بأن الكتاب «هم مهندسو الروح الإنسانية» . وبهذا ، يكون الأدب - بصراحة - تعليمياً ، بل هو عامل لخلق المثالية ، على أساس أنه يعرض لنا الحياة ، لا كما هي ، وإنما كما ينبغي أن تكون طبقاً للمبادئ الماركسية . إن النقاد الماركسيين المجهدين ، يدركون أن الفن ، يتعامل مع شخصيات ، وصور ، وأفعال ، ومشاعر . والتركيز على مفهوم «الخط» ، هو الجسر الذي يربط بين الواقعية والمثالية . والخط لا يعني - ببساطة - المتوسط العام من الناس ، أو الممثل لهذا المتوسط ، وإنما هو - بالأحرى - الخط المثالي ، أي النموذج ، أوفى ببساطة - البطل الذي يجب على القارئ أن يحاكمه في الحياة الواقعية . لقد أعلن جورج مالينكوف - الخبير الأكبر في الجماليات - بأن الخطية هي المجال الأساسي لشرح روح الحزب في الفن . إن مشكلة الخط إنما هي دائماً مشكلة سياسية . ومن ثم ، فإن النقد في روسيا ، يكاد يكون كله نقداً للشخصيات والأنماط : ويؤخذ المؤلفون في كتاباتهم على أنهم لا يصورون الواقع تصويراً صحيحاً ، أي أنهم لا يخلعون على دور الحزب وزناً كافياً ، أو أنهم لا يصورون شخصيات معينة تصويراً كافياً ، يشيد بفضلهم .

بالإضافة إلى هذا ، فإن النقد السوفييتي - منذ الحرب العالمية الثانية بصفة خاصة - قومي جداً ، وإقليمي . فلا نجد إحياءاً بتأثيرات أجنبية يمكن احتمالها أو الرضا عنها ، أما الأدب المقارن ، فهو موضوع مدرج في القائمة السوداء . لقد أصبح النقد أداة من أدوات نظام الحزب ، لا في روسيا والدول الكثيرة التي تدور في فلكها ، بل في الصين أيضاً ، كما هو واضح . بل إن الآراء الأصيلة الماركسية في الأحوال الاجتماعية ، والدوافع الاقتصادية ، لا تستخدم اليوم إلا بصعوبة شديدة .

لقد انتشرت الماركسية خارج روسيا في العشرينات بنوع خاص ، ووجدت أنصاراً وأتباعاً في معظم الأمم ، ففي الولايات المتحدة الأمريكية ، كانت هناك - في أوائل الثلاثينات - حركة ماركسية ، إلا أنها كانت قصيرة الأجل . ولعل أشهر دعايتها جرانفل هكس ، الذي استطاع أن يقدم تفسيراً جديداً - مسالماً إلى حد كبير - للأدب الأمريكي - كما أن كتاب برنارد سميت «قوى في النقد الأمريكي» (١٩٣٩) ، يعتبر محاولة أكثر شجاعة نحو كتابة تاريخ النقد الأمريكي من وجهة نظر اشتراكية . إلا أن تأثير النقد الماركسي يتجاوز أنصار المبدأ المتزمتين . ويلاحظ ذلك في بعض مراحل تطور نقد كل من إدموند ولسون ، وكينيث بيرك . أما في إنجلترا ، فإن كريستوفر كودويل (١٩٠٧ - ١٩٣٧) كان يعد الناقد الماركسي الممتاز . فكتابه الأساسي «الأيهام والواقع» (١٩٣٧) ، يعتبر - من الناحية العملية - مزيجاً غير عادي من الماركسية ، والأنثروبولوجيا ، والتحليل النفسي . وكان نقداً ساخراً عنيفاً ، ضد الحضارة الفردية ، والحرية «البرجوازية» المزيقة . إلا أن أعظم ناقد ماركسي اليوم ، هو جورج لوكانش (ولد سنة

في بساطة صفة الفرويدية . فقد استطاع إدموند ولسون - في كتابه «الجرح والقوس» - أن يستخدم المنهج الفرويدي ببراعة ، لتفسير ديكتاتور كبلنج ، تفسيراً نفسياً . كما قام هورث ريد - في المجلزا - بالدفاع عن شيلى ، وتفسير وردز ويرث بأفكار نفس المدرسة .

أما الاتجاه النقدي الثالث في القرن العشرين ، فيمكن أن يطلق عليه **الاتجاه اللغوي** . ولقد تعامل - بشكل جدى - مع قولة مالارميه الشهيرة ، بأن «الشعر لا يكتب بالأفكار ، وإنما بالكلمات» إلا أنه يجب على المرء ، أن يميز بين مداخل متعددة في أقطار مختلفة . ففي روسيا - أثناء الحرب العالمية الأولى - أنشئت «جمعية دراسة اللغة الشعرية» OPOJAZ ، والتي أصبحت نواة للحركة الشكلية الروسية . وفي مراحلها المبكرة ، اهتم أعضاء الجمعية - أول كل شئ - بمشكلة اللغة الشعرية ، وفهموها على أساس أنها لغة خاصة تتميز بـ «تشويه» متعمد للغة العادية ، عن طريق الالتزام بـ «انتهاك منظم» ضدها . لقد درسوا - بصفة أساسية - الطبقة الصوتية للغة ، وتناغمات الحروف اللينة ، والحروف الصائتة ، والقافية وإيقاع النثر ، والوزن ، ولكنهم درسوا - بشكل مكثف - مفهوم الصوتيات كما تطور على يد سوسور ومدرسة جنيف أولاً ، ثم على يد اللغويين الروسين من أمثال ترويتسكوى . لقد ابتكروا كثيراً من المناهج التقنية (بل حتى الإحصائية) لدراسة العمل الأدبي ، الذى فهموه - غالباً بشكل آلى - على أنه محصلة لمجموعة حيله المستخدمة . لقد كانوا وضعيين مع المثال العلمي للبحث الأدبي .

وفي ألمانيا - بعد الحرب العالمية الأولى - طبقت مفاهيم لغوية مختلفة جداً على دراسة الأدب ، قام بها - بصفة أساسية - مجموعة من البحوث الرومانس . ولقد استطاع كارل فوسلر (١٨٧٢-١٩٤٩) في كتب تحليلية ممتازة كثيرة - يمتد مداها من دانتي إلى راسين ، وشعر العزلة الإسباني - أن يستغل قول كروتشه - في تطابق اللغة والفن - لدراسة تركيب الجملة - لغوياً ، ودراسة الأسلوب كعملية فردية . ولقد قام ليو استيرز (١٨٨٧-١٩٦٠) بتطوير منهجه في تفسير الأسلوب - أولاً - بدافع من فرويد . ولقد سمحت له ملاحظة الخصيصة الأسلوبية ، بأن يستخلص «صورة روح» ، إلا أن استيرز أنكر - فيما بعد - منهجه الذى بدأ به ، وتحول إلى التفسير البنائى للأعمال الأدبية ، والتي يظهر فيها الأسلوب - إذا ما لوحظ بدقة - كسطح يقود الدارس إلى اكتشاف دافع مركزى ، مثل موقف أساسى ، أو طريقة لرؤية العالم ، لا تكوّن - بالضرورة - لا شعورية ، أو شخصية .

ولقد قام استيرز بتحليل مئات المقطوعات التى اختارها من أعمال أدبية معينة ، مستخدماً في ذلك فصائل نحوية ، وأسلوبية ، وتاريخية ، بأصالة لا يباريه فيها أحد . وتتعلق غالبية أعمال استيرز بالأدب الفرنسى ، والإسباني ، والإيطالى ، إلا أنه في غضون سنواته الأخيرة التى قضاها في الولايات المتحدة الأمريكية ، قام - إلى جانب ذلك - بتفسير أشعار من دون Donne ، ومارفيل ، وكيتس ، وويتان ، ونصوص أخرى انجليزية . وكان استيرز يعمل - عادة - في نطاق محدود ، ويركز - في الغالب - على الفروق الدقيقة في

(١٨٨٥) . ومع أنه مجزئ ، إلا أنه يكتب - في أغلب الأحيان - في اللغة الألمانية . وهو يزوج بين فهم عميق للمادية الجدلية ومصادرهما عند هيجل ، ومعرفة حقيقية بالأدب الألمانى . فؤلقاته العديدة - ومن بينها دراسات عظيمة مثل «جوقه وعصره» (١٩٤٧) ، «الرواية التاريخية» (١٩٥٥) - تعيد تفسير أدب القرن العشرين في ضوء الواقعية ، مع تأكيد التضمينات الاجتماعية والسياسية ، ولكن لا يخلو ذلك من حساسية بالقيم الأدبية ، وتبدو الماركسية في أحسن حالاتها ، عندما تقوم - كوسيلة - بالكشف عن التضمينات الاجتماعية والايديولوجية في العمل الأدبي .

أما الاتجاه الثانى من الاتجاهات النقدية الستة المذكورة آنفاً ، فهو **التحليل النفسى** . ومع أن افتراضاته مختلفة عن افتراضات الاتجاه السابق ، إلا أنه يتخدم نفس الغرض العام ، وهو : قراءة الأدب ، قراءة تمتد خلف سطحه الظاهرى ، أى كشف القناع عنه . ولقد قام فرويد نفسه ، باقتراح (الموتيفات) القيادية لعلم النفس التحليلي . فالفنان شخص عصائى ، يقى نفسه - عن طريق عملية الخلق التى يقوم بها - من الانبهار النفسى ، كما أنه - في نفس الوقت - يبعدها عن أى شفاء حقيقى .

والشاعر يمارس أحلام اليقظة ، وينشر خيالاته على الناس ، وبهذا - وهو شئ غريب - يكتسب شرعية اجتماعية . وهذه الخيالات - التى نعرفها كلنا اليوم - قائمة على تجارب الطفولة وعقدتها ، ومن الممكن أن توجد أيضاً مرموزاً إليها في الأحلام ، والأساطير ، وحكايات الجنيات ، بل في النكات البذيئة أيضاً . وهكذا ، يحوى الأدب مخزناً غنياً ، للتدليل على حياة الإنسان اللاشعورية . ويشق فرويد مسمى «عقدة أديب» من مسرحية سوفوكليس المعروفة ، ويفسر «هاملت» و«الأخوة كارامازوف» ككتابات عن الحب المحرم والكراهية . إلا أن اهتمامات فرويد الأدبية محدودة ، كما كان دائماً يعترف بأن التحليل النفسى لم يحل مشكلة الفن . أما أتباعه ، فقد قاموا بتطبيق مناهجه ، بشكل منظم ، لتفسير الأدب . وكانت المجلة الألمانية إيماجو Imago (١٩١٢ - ١٩٣٨) متخصصة في معالجة هذه المشكلات . ولقد قام الكثيرون من أتباع فرويد المقربين ، بدراسة المعانى اللاشعورية للأعمال الفنية ، والبواضع اللاشعورية للشخصيات الأدبية المبتدعة ، وكذلك أهداف المؤلفين اللاشعورية .

ولقد انتشر التحليل النفسى الفرويدى ببطء ، في أنحاء العالم . فالدكتور إرنست جونز - الطبيب الانجليزى الذى قضى سنوات طويلة من عمره في تورنتو - وضع في بواكير عام ١٩١٠ مقالاً عنوانه : «عقدة أديب كفسير لغموض هاملت» ، وفي أمريكا قام فردريك كلارك بريسكوت سنة ١٩١٢ ، بتفسير «علاقة الشعور والأحلام» في ضوء التحليل النفسى . ويقوم النقد الأدبي الفرويدى الخالص - في العادة - بإطلاق العنان ، للبحث الذى لا يكل عن الرموز الجنسية ، وكثيراً ما يعتدى على المعنى ، ووحدة العمل الفنى ، وتماسكه . ولكن - مرة أخرى - فإن مناهج التحليل النفسى - كما هو الحال في الماركسية - قد أسهمت في أدوات كثير من النقاد الجدد الذين لا يمكن أن نطلق عليهم



ولا يهيم أن نحب الشعر الجيد ، أو الشعر الرديء ، طالما نحن الذين نأمر عقولنا . وهكذا ، فإن نظرية ريتشاردز - العلمية في مزاعمها ، والتي تدعو غالباً إلى مستقبل متقدم لعلم الطب العصبي - تنتهي في التحليل النقدي . فهي تؤدي إلى فصل تام بين الشعر كبناء موضوعي ، وعقل القارئ . فالشعر مقتطع - عمداً - من المعرفة كلها ، بل إنه يرجع إلى الواقع . إن الشعر يصوغ الأساطير صياغة متقنة متأسكة . تلك الأساطير التي يعيش بها الناس ، مع أنها غير حقيقية ، ويمكن أن تكون - في ضوء العلم - مجرد « تعبيرات مزيفة » .

إن تحليل - أو تفكيك - ريتشاردز للشعر إلى فرصة ترتب فيها دوافعنا ، كوسيلة نحو علم صحة عقلية ، يبدو لي طريقاً مسدوداً أمام النظرية الأدبية . إلا أن ريتشاردز يتميز بميزة حقيقية ، وهي قدرته على تحويل الانتباه إلى لغة الشعر . ففي الوقت الذي كانت تعليماته النفسية الأساسية محل تجاهل ، كان في مقدور منهجه في التحليل أن يقدم نتائج ملموسة . وهذا ما فعله - بالنضبط - وليم امبسون (ولد سنة ١٩٠٦) . فقد تجاهل نظرية ريتشاردز الانفعالية في أول الأمر ، ثم نبذها فيما بعد ، واستطاع أن يطوّر مفهوم ريتشاردز المتعلق بمرونة اللغة الشعرية وغموضها ، باستخدام تقنية التعريفات المتعددة . ففي كتابه « سبعة أعماط من الغموض » (١٩٣٠) ، يلاحق - إلى أقصى الحدود - التضمنات الشعرية والاجتماعية ، في الشعر المتصف بالصعوبة ، والفتنة ، والحجازية ، مستعيناً في ذلك بمنهج التحليل اللفظي ، والذي يفقد - في الغالب - كل صلته بالنص ، ويفرق في التداخيات الشخصية . وفي كتبه الأخيرة ، قرن امبسون هذا التحليل المتعلق بدلالات الألفاظ ، بأفكار مستخلصة من التحليل النفسي والماركسية . أما في الوقت الحاضر ، فقد هجر - من الناحية العلمية - مجال النقد الأدبي إلى نوع معين من التحليل اللغوي ، لا يكون - في الغالب - إلا ذريعة لإطلاق صواريخ الألعاب النارية ، التي تعبر عن سرعة بديته ، وبراعته العميقة .

ولقد كان لأتباع ريتشاردز - من محلي دلالات الألفاظ ومعانيها - تأثير هام على عديد من النقاد الأمريكيين الذين يسمون - في الغالب - بـ

مقطوعات معينة . ولقد استخدم إريك أورباخ (١٨٩٢ - ١٩٥٧) - بالضرورة - نفس المنهج . فكتابه « المحاكاة » (١٩٤٦) ، عبارة عن دراسة للواقعية من هوميروس إلى بروس . ويبدأ دائماً بمقطوعات فردية ، يحللها تحليلاً أسلوبياً بهدف أن تعكس التاريخ الأدبي ، والاجتماعي ، والعقلي . ومفهوم أورباخ للواقعية خاص به جداً ، ولربما تناقض مع نفسه فيه . فالواقعية بالنسبة له شيان : نظرة ملموسة في الواقع الاجتماعي والسياسي ، ثم حاسة وجود - مفهومة فيها مأسوياً - على أساس أن الإنسان في وحدته يواجه قرارات أخلاقية .

ولقد صادف الخط الألماني في الأسلوبية نجاحاً مذهناً في العالم المتكلم الإسبانية . ويعتبر داماسو ألونزو (ولد سنة ١٨٩٨) ، أكبر ممارسيه امتيازاً . فهو الذي أخذ يطابق النقد الأدبي مع الأسلوبية ، ويعيد تقييم الشعر الإسباني بحاسة ذوق جديدة على شعر العصر الباروكي ، وجونجورا ، وسانت جون أوف كروس . إلا أن ألونزو - لسوء الحظ - غالباً ما يهجر المناهج اللغوية ، والأسلوبية في سبيل التفاتات إلى بعض الرؤى الغامضة كل الغموض .

ومن الغريب جداً ، أن مثل هذا النقد اللغوي ، والأسلوبي ، لم يجد مكاناً له في العالم الأنجلو سكسوني . وهنا - للأسف - اتسعت الهوة بين اللغويات ، والنقد الأدبي . فالنقاد ، ازداد جهلهم بفقه اللغة التاريخي والمقارن ، بين اللغويين - وخاصة المتممين إلى مدرسة بيل ، التي كان يرأسها المرحوم ليونارد بلومفيلد - أعلنوا صراحة ، افتقارهم إلى الاهتمام بمسائل الأسلوب واللغة الشعرية وعلى أية حال ، فإن الاهتمام باللغة شيء واضح بين النقاد الإنجليز والأمريكيين ولكنه - بالأحرى - اهتمام بـ « علم المعاني » ، وتحليل دور اللغة « الانفعالية » ، في مقابل اللغة الذهنية ، والعلمية . ويمكن تلمس أساس ذلك في النظريات التي قدمها آي . إيه . ريتشاردز .

ولقد استطاع ريتشاردز (ولد سنة ١٨٩٣) ، أن يطور نظرية في المعنى ، تتميز بين كل من الحسي ، ودرجة الصوت ، والشعور ، والمهدف ، وتؤكد - في مجال الشعر - غموض اللغة . وفي كتابه « النقد التطبيقي » (١٩٢٨) ، حلل - في أستاذية ، ومهارة فائقة - المصادر المختلفة التي يرجع إليها سوء فهمنا للشعر ، عن طريق استخدام البحوث التي كتبها تلاميذه عن قصائد مجهولة المؤلف . ولكن - لسوء الحظ - فإن العمل التحليلي الذي قام به ريتشاردز ، يبدو - في نظري - موشى بنظرية عن التأثير النفسي للشعر ، تبدو لي خاطئة ، بل ضارة أيضاً بالدراسة الأدبية . فريتشاردز لا يعترف بعالم القيم الجمالية . وإنما قيمة الفن الوحيدة تكون في الترتيب النفسي الذي يفرضه علينا (الفن) : وهو ما يسميه ريتشاردز بـ « نمذجة الدوافع » ، أي معادلة المواقف التي يحدثها الفن . ويعتبر الفنان - غالباً - كالمداوي العقلي ، أما الفن ، فهو العلاج النفسي ، أو المنشط لأعصابنا . لم يكن ريتشاردز قادراً على وصف تأثير الفن هذا ، بشكل ملموس ، مع أنه يدعى بأن الفن (في نظره) سيحل محل الدين كقوة اجتماعية . ولكنه سلم - في النهاية - بأن الوضع المتوازي المرغوب تحقيقه ، يمكن تقديمه من خلال : « سجاد ، أو إناء ، أو إيماء ، تماماً كالبارثيون (هيكل الإلهة أثينا) » .





(١٩٠٢) يقدم نظرية في الفن ، باعتباره حداثاً ، وهو في نفس الوقت تعبير والفن بالنسبة لكروتشه ليس حقيقة فزيائية ، ولكنه مسألة عقلية صرف ليست هي المتعة ولا الأخلاق ، ولا العلم ، ولا الفلسفة . وليس فيها تفريق بين الشكل والمضمون . والرأي العام القائل بأن كروتشه «شكلي» أو «المدافع عن الفن للفن» ، رأى خاطئ . فالفن يلعب فعلاً دوراً في المجتمع ، بل ويمكن أن يتحكم فيه . وفي نقده ، يولي كروتشه الشكل - بالمعنى العادي - بعض الاهتمام ، ولكنه يولي اهتمامه لما يسميه بـ «الوجدان المرشد» ، أو «القائد» . وفي توجيذه كروتشه الحاشية ، لا يوجد مكان للتصنيفات البلاغية ، ولا للأسلوب ، ولا للرمز ، ولا للأجناس ، بل ولا حتى للتمييز بين الفنون ، لأنه يعتبر كل عمل فني تعبيراً حدسياً فريداً في ذاته . وهناك عند كروتشه توحد بين المبدع ، والعمل ، والقارئ . ولا يستطيع النقد إلا أن يقدم شيئاً قليلاً ، لا يزيد على أن يزيح العقبات من أمام هذا التوحد ، وأن يبدى رأياً عما إذا كان العمل شعراً أو هو غير شعر . ورأى كروتشه متماسكاً بشكل ملحوظ تماسكاً جيداً ، وغير معرض للاعتراضات التي تهمل أساسه في ميتافيزيقية مثالية .

وإذا ما اعترضنا على أن كروتشه يهمل وسيلة الفن أو تقنيته ، فإنه يجيبنا على ذلك «بأن ما هو خارجي لم يعد عملاً فنياً» . فالتاريخ الأدبي ، وعلم النفس والسيرة ، والاجتماع ، والتفسير الفلسفي ، والأسلوبيات ، ونقد النوع ، كل ذلك مستبعد من خطة كروتشه وعالمه . وهنا نصل - في ممارسة كروتشه النقدية - إلى حدسية ، من الصعب تمييزها عن الانطباعية فهي تعزل مقطوعات جذابة ، أو مقطوعات مجموعة على نحو تحكيمي عن منطوقات من الحكم لا تناقش . وبسبب تأثير كروتشه - بصفة أساسية - يمثل النقد الإيطالي اليوم موقفاً مختلفاً تماماً عن النقد في أي قطر آخر . ففيه معرفة واسعة مكتسبة ، وذوق ، وحكم ، ولكن - من جهة أخرى - ليس هناك تحليل منظم للنصوص ، ولا تاريخ ثقافي ، ولا أسلوبيات ، إلا بين مجموعة صغيرة من النقاد ، تعتبر - بالقطع - ضد الكروتشية في نظراتها (مثل جيوسيب دي روبرتيز ، وجيانفرانكو كوتيني) وتميل - بدلاً من هذا كله - نحو الأسلوبيات :

أما في ألمانيا ، فهناك مفهوم عضوي رمزي للشعر ، نشط كنتاج للتأثير الفرنسي ، داخل دائرة تلتف حول الشاعر ستيفان جورج . ولقد استطاع تلاميذ جورج أن يصوغوا أقوال أستاذهم وتلميحاته في جسم من النقد ، يؤكد - لأول مرة ، وبعد فترة طويلة من النظرية الحقائقية الفيلولوجية Factualism - Philological - على عقيدة نقدية لها معايير حاسمة ، ولسوء الحظ ، فإن النظرات الأصلية لهذه المدرسة في طبيعة الشعر ، قد شوّهتها نغمة نظرية - لا تطبيقية - من الخطائية ، والمزاعم الأرستقراطية ، وغالباً ما تكون ذات صوت مرتفع مضحك ، وآراء يغلب عليها الوقار المهيّب . وبعد فردريك جوندولف (١٨٨٠ - ١٩٣١) أحسن تلاميذ ستيفان جورج . ولقد قام جوندولف بدراسة تأثير شكسبير على الأدب الألماني ، كما وضع كتاباً ضخماً عن جوته (١٩١٦) ، حاول فيه أن يترجم «شخص»

«النقاد الجدد» . فقد أضاف كينيث بيرك (ولد سنة ١٨٩٧) إلى مناهج الماركسية والتحليل النفسي والأنثروبولوجيا ، البحث في دلالات الألفاظ ومعانيها ، كي يبتدع نظاماً للسلوك والدوافع الإنسانية ، التي لا تستخدم الأدب إلا كوثيقة ، أو صورة . لقد كان بيرك - في بداية أمره - ناقداً أدبياً جيداً ، إلا أن أعماله في العقود الأخيرة ، يجب وصفها بأنها - بالأحرى - تهدف إلى فلسفة معنى ، وسلوك إنساني ، وفعل . وعلى هذا فإن مركزه لا محل له في مملكة الأدب على الإطلاق . ففي نظريته ، تختفي الفروق بين الحياة والآدب ، وبين اللغة والفعل .

ولكن ، إذا كان امتداد النقد عند بيرك قد وصل إلى أقصى أطرافه وحدوده ، فإن كليبيث بروكس (ولد سنة ١٩٠٦) يقف على الطرف الآخر المضاد . فهو يبدأ - بدوره - من ريتشاردز ، ولكنه يصل إلى نتائج مختلفة تمام الاختلاف . فهو يتناول مصطلحات ريتشاردز ، ويجردها من افتراضاتها النفسية ، ويحولها إلى أداة للتحليل . وهذا ما يسمح لبروكس - وهو لا يزال يتحدث عن المواقف - أن يحلل القصائد بشكل ملموس ، ككنايات من التورات ، ومن الناحية العملية ، ككنايات من التناقضات والمفارقات . ويستخدم بروكس هذه المصطلحات بشكل واسع جداً . وتشير المفارقة إلى الاعتراف بالتعارضات ، والغموض ، وتضاليع الأضداد ، وهذا ما يجده بروكس - على حد قوله - في كل الشعر الجيد المركب . يجب أن يكون الشعر مفارقة ، أي قادراً على الصمود أمام التأمل المفارقة . ولأنك أن هذا المنهج ، يمكن تطبيقه - على أحسن وجه - على أعمال الشاعر دون أو شكسبير ، وإليوت أو ويتس ، إلا أن بروكس ، استطاع أن يثبت أن هذا النوع من التحليل ، يمكن تطبيقه أيضاً على وردزورث وتينسون ، وجراي وبوب . أما النظرية التي تؤكد على المعنى النصي أو الحرفي للقصيدة - أي على كليتها ، وعضوانيتها - فهي ما أسميه بالخط الرابع في نقد القرن العشرين : أي الشكلية العضوية والرمزية .

ولهذه الشكلية العضوية سوابق متعددة : فلقد بدأت في ألمانيا . في أخريات القرن الثامن عشر ، ورحلت إلى إنجلترا مع كولريدج . ومن خلال قنوات غير مباشرة ، دخل الكثير من أفكارها نظريات الرمزية الفرنسية في أواخر القرن التاسع عشر ، ولكن بشكل مباشر واضح . ولقد وجدت هذه الشكلية الرمزية من هيجل ودي سانتيزصياغة مؤثرة في جماليات بنديتو كروتشه . وعلى هذا ، فإن كولريدج ، وكروتشه ، والرمزية الفرنسية ، تعتبر السوابق المباشرة للحركة الإنجليزية الأمريكية الجديدة التي تسمى بـ «النقد الجديد» ، مع أن الشيء العجيب والغريب ، أن هذا التقليد - الذي يعد مثالياً في افتراضاته الفلسفية - ينضم هنا إلى السيكلوجية الوضعية ، وإلى استخدام ريتشاردز لدلالات الألفاظ ومعانيها .

ولقد سيطر بنديتو كروتشه (١٨٦٦ - ١٩٥٢) سيطرة تامة على النقد الإيطالي والبحث الأدبي طوال الخمسين عاماً الماضية ، إلا أن نظرياته - خارج إيطاليا - لم يكن لها إلا تأثير سلبي . بل إن المبشر الداعية له في هذا القطر - جويل اسبنجاردن - المؤرخ الحاذق لنقد عصر النهضة - يكاد يفهم مبادئ كروتشه الخاصة بصعوبة شديدة . فكتابه «استيكا»

الشعري . فالشعر ، ليس هذا « الفيض العفوي للأحاسيس القوية » ، ولا هو التعبير عن الشخصية ، وإنما هو تنظيم غير شخصي (موضوعي) للأحاسيس ، يتطلب « حساسية متوحدة » ، وتعاوناً من الذهن مع المشاعر ، لتحقيق « المعادل الموضوعي » الصحيح ، والبناء الرمزي للعمل الفني . ونجد عند إليوت صراعاً ما بين كلاسسية أيديولوجية ، وذوقه التلقائي الخاص ، والذي يمكن وصفه بالباروكية ، والرمزية . وانشغال إليوت المتزايد بالثبات على المبدأ ، قاده إلى مدخل خاطئ نحو معيار مزدوج في النقد : جمالي ، وديني . فهو يعود إلى تفكيك وحدة العمل الفني ، والتي بقيت رؤية أساسية للجماليات التي يعتنقها الشكليون .

ولقد تجمعت نزعات إليوت وريتشاردز في شكل أكثر تأثيراً - في إنجلترا على الأقل - في أعمال فرانك ريموند ليفز (ولد سنة ١٨٩٥) وأعمال تلاميذه الذين انتفوا حول مجلة Scrutiny (١٩٣٢ - ١٩٥٣) . إن ليفز إنسان يتمسك بقواعد راسخة ، وسلوك جدلي عنيف جاف . وفي سنواته الحالية ، قام - بشكل صارم - بتحديد خلافاته مع التطور - الذي طرأ أخيراً - على كل من إليوت وريتشاردز . إلا أن نقطة بدايته هي : ذوق إليوت ، وتقنية ريتشاردز في التحليل . ويختلف عنها - بصفة أساسية - في أنه يهتم اهتماماً أرنولدياً قوياً بالإنسانية الأخلاقية .

إن ليفز يمارس قراءة النص قراءة دقيقة ، كما يمارس تدريجاً للحساسية . إلا أن ذلك لا يستخدم - إلا على نحو محدود جداً - في النظرية الأدبية ، والتاريخ الأدبي . ولكن الحساسية مع ليفز تعني أيضاً حاسة التراث ، واهتماماً بالثقافة المحلية ، والمجتمع العضوي للريف الإنجليزي القديم . لقد قام بتقيد الحياة الأدبية الانجليزية المتسمة بالطابع التجاري ، وطالب بالحاجة الشديدة إلى مبدأ ونظام اجتماعيين ، وإلى « نصج » ، و « سلامة عقلية » ، و « نظام » . إلا أن هذه المصطلحات تتعلق بشئون الحياة الدنيا على نحو خالص ، كما تتضمن مثاليات دي . إتش . لورانس . وغالباً ما يكون اهتمام ليفز بالنص اهتماماً خادعاً : فهو سرعان ما يهجر السطح اللفظي ، في سبيل التعريف بعواطف معينة يقوم المؤلف بتوصيلها . وبهذا ، يصبح ناقداً اجتماعياً وأخلاقياً ، يصّر على استمرارية اللغة والأخلاق ، وعلى أخلاقية الشكل .

أما ما يسمى بالنقاد « الجنوبيين » ، فهم يلتقون مع ليفز في مكان عام يقع بين إليوت وريتشاردز ، كما يقاسمونه اهتمامه بشؤون المدن ، والمتاجرة ، وبالحاجة إلى مجتمع صحي ، يستطيع - وحده - أن ينتج الأدب الحيوي . إن النقاد « الجنوبيين » - وعلى رأسهم : جون كرو رانسوم ، وألان تيت ، وكليث بروكس ، وآر . بي . وارن - يختلفون عن إليوت في نبذهم لعاطفيته . فهم يعترفون بأن الشعر ليس مجرد لغة انفعالية ، وإنما نوع خاص من المعرفة التي تمثل شيئاً . إن جون كرو رانسوم (ولد سنة ١٨٨٨) ، يجادل - في كتابه « جسم العالم » (١٩٣٨) حول مسألة الشعر ، وهو يقوم بتوصيل حاسة متعلقة بخصوصية العالم فالشعر الحقيقي عنده . هو الشعر الميتافيزيقي ، والإدراك الجديد لـ « شئبة » العالم ، والتي يقوم بتوصيلها - أساساً - بمجاز متمد ، ورمزية نفاذة . إن رانسوم يؤكد على « نسيج » الشعر ، وعلى ما يبدو أنه

جونه كوحدة من الحياة والعمل ، تبعاً لخطة تسمح بترتيب كتاباته في ثلاثة فصائل أساسية : فصيلة غنائية ، وثانية رمزية ، وثالثة مجازية . ومع أن الكتاب ألف بطريقة لطيفة ، وأحسن تركيبه ، إلا أنه فشل في الإقناع . فقد حول « شخص » جونه الإنساني البارز ، بل حتى البرجوازي ، إلى خالق ، وإنسان أسمى ، من أجل الخلق ذاته . ولكن في كتابات جونودولف - وخاصة تلك المتعلقة بـ هوجوفون هوفنستال الحساس اللطيف ، وروودولف العاطفي (١٨٧١ - ١٩٤٥) - وجدت ألمانيا طريقها ، وذلك بالعودة إلى التراث ، وإعادة بسط النظرة القديمة للشعر كرمزية .

وفي فرنسا ، وجد النقد الشكلي إعادة عرضه الأعظم تأثيراً في كتابات بول فاليري (١٨٧١ - ١٩٤٥) . وفاليري - على النقيض من كروتشه يؤكد انفصال كل من المؤلف ، والعمل ، والقارئ . كما يؤكد أهمية الشكل ، منفصلاً عن العاطفة ، ويأخذ الشعر بعيداً تماماً عن التاريخ ، إلى عالم المطلق ، وهناك - بالنسبة لفاليري - هوة عميقة بين عملية الخلق ، والعمل الفني . ويبدو - في بعض الأحيان - كما لو أن فاليري ، لا يكاد يهتم بالعمل الفني ، ولكن بعملية الخلق وحدها . وهو يبدو مقتنعاً بتحليل عملية الخلق بوجه عام . فالشعر ليس إلهاماً ، ولا حلماً ، وإنما صناعة . يجب أن يكون لا شخصياً ، حتى يكون متقناً . ودائماً يبدو له الفن العاطفي أقل منزلة . ويجب أن تهدف القصيدة إلى أن تكون « خالصة نقية » ، وشعراً مطلقاً ، محرراً من الأمزجة الواقعية ، والشخصية ، والعاطفية . شعر لا يمكن نثره ، ولا يمكن ترجمته . فهو عالم متماسك البناء ، من الصوت والمعنى ، وعلى هذا ، فهو متوشح بإحكام إلى الدرجة التي لا نستطيع فيها أن نميز بين الشكل والمضمون . إن الشعر يستغل مصادر اللغة وثرواتها إلى أقصى درجة ، ناثياً بنفسه عن الكلام العادي بالصوت والأوزان ، وكل حيل التصور . إن لغة الشعر هي لغة داخل اللغة ، لغة مشكّلة تماماً .

إن الشعر بالنسبة لـ « فاليري » مسألة حسابية ، وتخرين ، بل هو لعبة ، وأغنية ، وترنيم ، وسحر ، وفتنة . إنه مجازي ، وتعويدة : أي مصالحة بين الصوت والمعنى ، والتي تستطيع - بمواضعاتها الخاصة ، بل حتى بمواضعاتها التحكيمية - أن تنجز العمل الفني المثالي ، المتوحد ، والمطلق ، والممتد خلف الزمن . إن الرواية - بتعقيدات حبكتها ، وتعقد علاقاتها بالموضوع - والتراجيديا - باجتذابها للعواطف المتقدة والشديدة الانفعال - تبدوان - بالنسبة لـ « فاليري » - جنسين أدنى منزلة ، بل هما ليسا بفنن صحيحين تماماً . إن فاليري يدافع عن وضع يبدو متطرفاً في تزمته ، ونعرضه للانتقاد ، بالنسبة للثغرات التي فيه ، وعدم تماسكه . ولكنه ظل مفيداً في تأكيد الاهتمام الأساسي لبحوث الشعر الحديثة : اكتشاف التمثيل الخالص ، و « الرؤية غير الوسيطة » ، وما أخذ يبحث عنه أيضاً : شاعران عظيمان من شعراء القرن - هما : إليوت وريلكه .

والعلاقة بـ « إليوت » واضحة . ففيه نجد النسخة الإنجليزية لنظريتي الشكلية ، والرمزية . فقد قام إليوت بتعريف التغير الكبير الذي طرأ على الذوق الشعري في عصرنا ، كما قام بتأكيد العودة إلى التراث الذي يصفه بـ « الكلاسيكية » . ونظرية إليوت المتعلقة بالشعر ، تبدأ بسيكولوجية الخلق



تفصيل غير مرتبط بالموضوع ، وبهذا ، فهو يسير بقوة نحو خطر انشقاق جديد داخل العمل الفني ، أى بين « البناء » و « النسيج » . أما الآن تيت ( ولد سنة ١٨٩٩ ) فإنه - مثل رانسوم - مشغول بالدفاع عن الشعر ضد العلم . فالعلم يمنحنا التجريد ، أما الشعر فيمنحنا العينية وإذا كان العلم معرفة جزئية ، فإن الشعر معرفة كاملة . إن التجريد يعتدى على الفن . والفن الجيد ينبثق من اتحاد الذهن مع الشعور ، أو - بالأحرى - من « التوتر » بين التجريد ، والعينية .

وهناك نقاد آخرون لا يمكن مناقشتهم هنا في شئ من التطويل ، وهم يشتركون - بوجه عام - في هذه النظرة العضوية الرمزية : مثل : آر . بي . بلاكمير ( ولد سنة ١٩٠٤ ) ، والذي يعتبر - على أية حال - قارئاً حاذقاً للشعر ، إلا أنه يبدو - في السنوات الحالية - يزداد تورطاً في شرك خاص من المصطلحات ، والمشاغل المروعة . ومثل : دبليو . كيه . ويسمات ( ولد سنة ١٩٠٧ ) الذي يحاول دعم تعاليم مدرسة النقد الجديد ، ومثل : يفرور ونترز ( ولد سنة ١٩٠٠ ) ، الذي يعتبر أكثر النقاد الأمريكيين معقولة وأخلاقية ، ولكنه لا يزال يقاسمهم ذوقهم العام ، ومناهجهم في التحليل .

ولا شك أن مدرسة « النقد الجديد » - التي تبدو لي نظراتها الأساسية صحيحة ومشروعة لنظرية شعرية - قد وصلت إلى نقطة الاستهلاك . فالحركة - في بعض مآحيها - لم تعد قادرة على الذهاب إلى ما وراء مجالها المحدد الذي بدأت به رحلتها : فمجال اختيارها من الكتاب الأوروبيين ضيق بشكل شاذ . أما النظرة التاريخية فلا تزال قصيرة جداً . فالتاريخ الأدبي مهمل ، والعلاقات مع اللغويات الحديثة متروكة ، بلا كشف أو زيادة ، على أساس أن دراسة الأسلوب ، واللغة ، والوزن ، تبقى في الغالب - كنوع من الهواية . وتبدو الجماليات الأساسية - غالباً - دون أساس فلسفي مؤكد . ومع هذا ، لا تزال الحركة - على نحو لا يسهل تقديره - ترفع من مستوى الوعي والامتاع العقلي في النقد الأمريكي . فقد استطاعت أن تطور مناهج بارعة لتحليل الصور والرموز ، وأن تبشر بذوق جديد يتعارض مع التراث الرومنسي . كما استطاعت أن تمد الشعر بدفاع هام في عالم يسيطر عليه العلم . إلا أنها ليست بقادرة على تجنب خطر التحجر ، والمحاكاة الآلية . ويبدو أن الفرصة لا تزال متاحة أمامها للتغيير .

ولا تزال هناك حركة جدلية داخل حدود الشكلية ، هي مدرسة « شيكاغو الأرسطية » ، التي تحدثت - حديثاً - اهتمام « النقد الجديد » باللغة الشعرية والرمزية . وهذه المدرسة تؤكد الحكمة ، والتركيب ، والنوع الأدبي . واستطاع أصحابها أن يحرزوا أهدافاً عديدة جيدة ضد الذين يتصيدون التناقضات ، والرموز ، والغموض ، والأساطير . إلا أن آر . إس . كرين ، وإلدر اولسون لم يكونا قادرين على تقديم حلول إيجابية إلى ما وراء التصنيف المجدب لأنماط البطل ، وبناء الحكيمات ، والأنواع الأدبية . فالغلاف الواقعي الخارجى للبحث ، ينجي تحته عدم حساسية ، أو تلبداً إزاء القيم الجمالية . وهكذا ، تظهر ممارسة أكاديمية مسرفة ، قدّر عليها أن تذوى على عريشتها كالكرمة .

أما الاتجاه الخامس في قائمتنا النقدية - والأكثر نشاطاً وحيوية - فهو النقد الأسطوري . ولقد تطور هذا النقد من الأنثروبولوجيا الثقافية ، ومن تصور يونج للاشعور كمستودع جمعي « للنماذج النمطية الأصلية » ، ومن تصورات الجنس البشري البدائية . لقد كان يونج نفسه حذراً من تطبيق فلسفته على الأدب ، إلا أن مجموعات كاملة من النقاد في إنجلترا وأمريكا ، ألقوا بهذا الحذر إلى الريح ، وحاولوا اكتشاف أساطير الجنس البشري الأصلية التي تكمن خلف الأدب كله : الأب المقدس ، التزول إلى الجحيم ، تضحية الإله بالموت ... الخ . وفي إنجلترا ، قامت مود بودكين في كتابها « نماذج نمطية الأصل في الشعر » ( ١٩٣٤ ) ، بدراسة - على سبيل المثال - « البعّار العتيق » و « الأرض الخراب » ، كقصائد تدل على إعادة بعث النموذج . وفي الولايات المتحدة الأمريكية ، يمكن وصف النقد الأسطوري بأنه أعظم محاولة ناجحة في أن نحل محل « النقد الجديد » . وفي صراحة جافة . فإن تلك المحاولة تسمح بمناقشة مادة الموضوع ، والفولكلور ، والشباب ، والمضمون ، مما كان يتجاهله « النقاد الجدد » . إلا أن أخطار المنهج واضحة : وهي أن الحدود القائمة بين الفن والأسطورة - بل حتى تلك التي بين الفن والدين - ملغاة تماماً .

فالتأمل المبهم اللاعقلاني يختزل الشعر كله إلى مجرد موصل لعدد قليل من الأساطير : الميلاد الجديد ، والتطهير . وعقب حل شفرة كل عمل فني في ضوء هذه المصطلحات ، يُترك المرء وهو يشعر باللاجدوى ، وبالرتابة والوثيرة . والكثير من كتابات ولسون نايت - تلك التي تستخلص الحكمة الخفية من شكسبير . وملتون ، وبوب ، ووردزويرث ، بل حتى من بايرون - معرضة لمثل تلك الاعتراضات . ويحاول كبار ممارسي هذا الاتجاه ، أن يمزجوا نظرات النقد الأسطوري ، بفهم طبيعة الفن . وهكذا ، فإن فرانسيس فيرجسون في كتابه « فكرة مسرح » ( ١٩٤٩ ) يحتفظ برأيه الأرسطي الخاص به ، وكذلك يحتفظ فيليب هويلرايت - في كتابه « النافورة المحترقة » ( ١٩٥٤ ) - بنظرية في دلالات الألفاظ في الشعر . كما أن نورثروب فراي ، بدأ بتفسير ممتاز لميثولوجيا بليك الخاصة ، في كتابه « المائل المزعج » ( ١٩٤٧ ) . وفي كتابه المسمى ب « تشريح النقد » ( ١٩٥٧ ) ، يمزج نورثروب النقد الأسطوري بموتيفات من « النقد الجديد » . ويهدف هذا الكتاب ، إلى تحقيق نظرية شمولية عامة للأدب ، ذلك الأدب الذي يزعم أعظم المزايم وأجلها قدراً . أما الرأي المتعلق بوظيفة النقد ، والأكثر من ذلك تواضعاً ، فهو - على ما يبدو لي - الأعتق .

أما الاتجاه السادس والأخير في نقد القرن العشرين - والذي يعتبر بدوره حديثاً وحيوياً - فهو الاتجاه الوجودي . ولقد سيطرت الوجودية على الساحة العقلية في فرنسا وألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية ، أما الآن فهي تنقلص ببطء . وإذا ما فسرناها على أساس أنها فلسفة اليأس ، و « الخوف والارتعاش » ، وتعرض الإنسان لعالم عدائي ، فإن أسباب انتشارها ليست غمماً عن النفاش ، إلا أن آراء مارتين هيدجر ( ولد سنة ١٨٨٩ ) في عمله الأساسي ، « الوجود والزمن » ، - والذي يرجع إلى سنة ١٩٢٤ - مع الأفكار الوجودية ، فكانت مألوفة في ألمانيا ، منذ

ولقد بدأت أفكار من النقد الوجودي تتسلل إلى الكتابات النقدية الأمريكية. فقراءات جيوفرى هارتمان الماهرة في وردزويرث ، وهوبكتز وفاليري ، وريلكه ، تتجمع في مفهوم للشعر ، باعتباره فهم للوجود في لحظته الفورية . كما أن جيه . هيليس ميلر ، قام بتطبيق منهج بوليه على دراسة الزمن والفراغ في روايات ديكتز (١٩٥٩) .

ولكن ، مع أنى أنعاطف مع كثير من آراء النقد الأسطوري ، والنقد الوجودي ، عن الروح الإنسانية وحالها ، ويشير إعجابي بعض النقاد الجدد في هاتين المدرستين إلا أنني لا أعتقد أنه لا النقد الأسطوري ، ولا النقد الوجودي ، بقادر على تقديم حل لمشكلات النظرية الأدبية . فع النقد الأسطوري ، والنقد الوجودي ، تعود مرة أخرى إلى مسألة مطابقة الفن مع الفلسفة ، أو الفن مع الحقيقة . فالعمل الفني - ككائن جمالي - يتفكك ، أو يُغضى عنه ، في سبيل دراسة مواقف الشعراء ، ومشاعرهم ، ومفاهيمهم ، وفلسفاتهم . فالشاعر وعملية الخلق يصبحان - بدلاً من العمل الفني - مركز الاهتمام . ولا يزال يبدو لي أن الجماليات الشكلية ، والعضوية والرمزية ، كما هي معمقة في التراث الجمالي الألماني العظيم ، ابتداءً من كانت إلى هيجل - والتي أعيد توضيحها وتبريرها في الرمزية الفرنسية ، وعند دي سانتيز وكروتشه - لها سيطرة أقوى على طبيعة الشعر والفن . وفي أيامنا تلك ، نجدها في حاجة إلى معونة أكبر من اللغويين والأسلوبيين ، وإلى تحليل واضح لطبقات العمل الشعري ، كي تصبح نظرية أدبية متماسكة ، جديرة بإحداث تطوير أبعد وثقافة أكثر ، ولكنها تحتاج - بصعوبة - إلى إعادة تصحيح جذري .

هذا المسح السريع لاتجاهات النقد الرئيسية في القرن العشرين ، يشبه - بالضرورة ، وإلى حد ما - رحلة من رحلات شركة كوك السياحية ، أو من الممكن تشبيهه برحلة في طائرة ، لا يظهر أثناءها إلا المعالم الرئيسية في الأرض ، أما اختيار الأسماء ، فهو - غالباً - عشوائي . ولا أستطيع أن أدافع عن ذلك ، إلا بأن مواطن الضعف في هذا المسح ، ترجع إلى إيجازه الشديد ، وإلى جدّة بحثي . ولست على علم بأية محاولة - مها كانت مختصرة - قد قامت بمسح الفرض الحالي على المستوى العالمي . إلا أننا اليوم نجدها - في حاجة أكثر مما قبل - إلى إلقاء نظرة عالمية على النقد .

### ● هوامش

- (١) نشرت هذه المقالة لأول مرة في : Yale Review, 51. (1961), 102-18  
ولهذا ، فهي مسح للنقد في العقود الستة الأولى من هذا القرن .  
المصدر :

Weliek, René: Trends of Twentieth-Century Criticism, Concepts of Criticism - ed. with introduction Stephen G. Nichols, Jr. New Haven & London: Yale University Press, 1963. pp. 344-364.

(المترجم)

بواكير العشرينات ، عندما كان كيرك جارد مشهوراً . ورأى هيدجر في الوجودية ، هو نوع من الإنسانية الجديدة ، لكنه يختلف اختلافاً عميقاً عن المدرسة الفرنسية الموهلة بعيداً في التشاؤم . بمفهومها السائد عن «العبث» . ويُعزى تأثير هيدجر على النقد الأدبي ، إلى معجمه اللغوي ، وانشغاله بمفهوم الزمن ، أكثر مما يُعزى إلى تفسيره الشخصي الشاذ لقصائد هولدرلين ، وريلكه . ولقد كانت الوجودية في ألمانيا تعنى - في النقد الأدبي - الالتفات إلى النص ، وإلى موضوع الأدب : أي اطراح علم النفس ، والسيرة الذاتية ، وعلم الاجتماع ، والتاريخ العقل الذي كان يهتم به البحث الأدبي الألماني بشكل يكاد يكون شاملاً . فمثلاً ، ماكس كورميل (١٩٠٢ - ١٩٤٤) - في قراءاته العديدة المتأنية للقصائد - درس الشعر كمعرفة شخصية ، كما أن إميل ستايجر (ولد سنة ١٩٠٨) ، فسّر الزمن كشكل من الخيال الشعري ، وابتكر خطة للبحوث الشعرية ، تصطف فيها الأنواع - أو بالأحرى الوسائل الشعرية الغنائية ، والملمحية والتراجيدية - مع الأبعاد الثلاثة لمفهوم الزمن . فالشعر الغنائي متعلق بالحاضر ، والملمحي بالماضي ، والدرامي - وهذا شيء غريب جداً - بالمستقبل .

ويعتبر جان بول سارتر في فرنسا ، المفسر الرئيسي للوجودية ، مع أن معظمنا يتذكره كمُدافع عن الفن الملتزم بمسئوليته الاجتماعية . إلا أن كتاب سارتر «ما الأدب؟» (١٩٤٨) ، ذريعة عاطفية لمفهوم ميتافيزيقي للفن . وفيه اعتراف بحق الشعر الخالص في الوجود . فالغاية النهائية للفن ، لا تختلف كثيراً عن تعليمية شيللر الجمالية : «إعادة الحياة إلى العالم عن طريق جعلنا نراه لا كما هو عليه ، ولكن كما لو أن مصدره في الحرية الإنسانية» . ولا يزال الخيال محل شك عند سارتر ، فهو يخلق عالماً ظلالياً من التشويه ، واللاواقع ، والإيهام .. عالماً ، يتأثر بدداً عند أول اتصال له بعبثية الوجود الفعلي ورُعبه .

إن النقد الوجودي الأصيل ، قد تطوّر - بالأحرى - بمعزل عن سارتر ، مع أنه يمتزج - في الغالب - بركائز مشتقة من الرمزية ، والسيرالية ، والثومية Thomism<sup>١</sup> . وكتاب مارسيل ريموند «عن سيرالية بودلير» (١٩٣٥) يعتبر المنبع الرئيسي لمفهوم النقد الذي يهدف إلى تحليل العمل الفني بدرجة أقل مما يهدف إلى اكتشاف «وعى» خاص ، واكتشاف أحاسيس الشعراء الوجودية . وفي هذا الكتاب ، تتجّ ريموند أسطورة الشعر الحديث إلى مصدرها في بودلير . ولقد عاد ألبرت بيجون (١٩٠١ - ١٩٥٧) في كتابه «الروح الرومنسية والحلم» ، إلى عالم الأحلام عند الرومنسيين<sup>٢</sup> الألمان ، كما عاد في كتاباته الأخيرة إلى رؤى بلزاك ، وإلى نيرفال ، ولوتريامون ، وهنا نجد أن تقبله للتصوفية الكاثوليكية يزاد . وفي كتاب «دراسات عن الزمن الإنساني» (١ٹ٥٠) نجد صاحبه جورج بوليه يحلل مفاهيم الزمن والمشاعر عند الكتاب الفرنسيين ، ابتداءً من مونتاني إلى بروسست ، بأصالة باهرة . وعلى بُعد ما ، يقف موريس بلانشو - الذي يهتم اهتماماً عملياً بمواطن الضعف في اللغة - وهو قادر على إثارة قضايا مثل قضية «ما إذا كان الأدب ممكناً» ، كما يتأمل في العزلة الضرورية ، و«فراغ الموت» ، مستخدماً في نصوصه مالارمي ، وكافكا ، وريلكه ، وهولدرلين .



## ندوة العدد

# مشكلة المنهج في النقد العربي المعاصر

إعداد: ☐ أحمد بدوي  
مركز تحقيق تكاميل علوم إسلامي ☐

أنتصرون أن يكون النقد إنشاء فكرياً أو إبداعاً فكرياً. ☐

شكري عباد

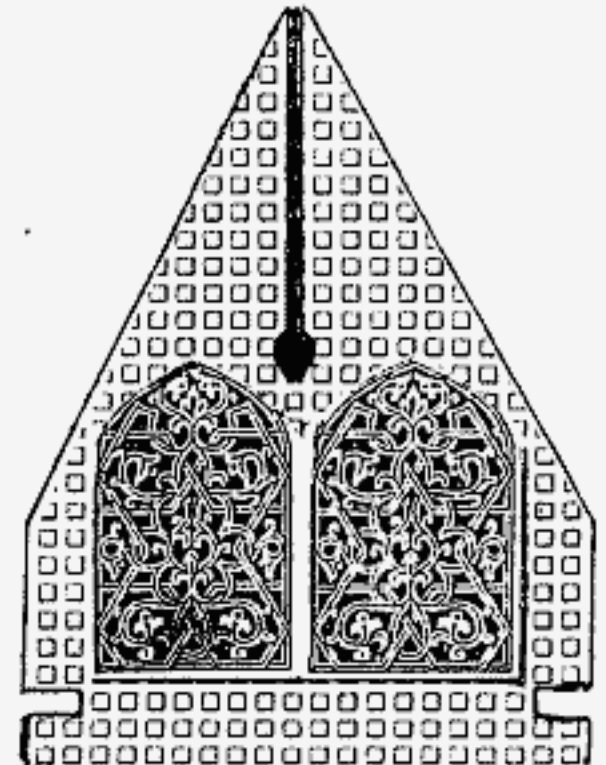
هناك مشكلة أساسية في ثقافتنا تكاد تصل إلى حد المرض ،  
وأحد أعراضه الأساسية هو افتقاد ثقافتنا القدرة على التراكم  
بدر الديب ☐

إذا كان النقد يكون الواقع الأدبي فهو بالضرورة يتأثر  
بالمشكلات المطروحة في الواقع الاجتماعي . ☐

عبد المحسن بدر

إن كثيراً من المسلمات التي صيغت في بدايات القرن لم يطرأ عليها  
تغيير جذري حتى الآن . ☐

صبري حافظ



## مشكلة المنهج

### في النقد العربي المعاصر

اشترك في الندوة :

شكري عباد  
عبد المحسن طه بدر  
بدر الديب  
صبري حافظ  
عز الدين اسماعيل  
جابر عصفور

عز الدين اسماعيل :

استثنافا للندوة السابقة التي نشرت في الجزء الأول من عدد المجلة الخاص بمنهج النقد الأدبي ، نحاول في هذه الندوة أن نحدد مجال المناقشة فيما يتصل بعدد من القضايا التي لم يتطرق إليها النقاش في الندوة السابقة . وربما كانت القضية الأولى التي تفتح الباب للمناقشة تتعلق بمشكلات الممارسة النقدية الراهنة ، وما يستطيع النقد أن يقوم به في الوقت الراهن ، والدور الذي حققه حتى الآن ، والدور الذي يمكن أن يحققه في المستقبل ، سواء أكانت هذه الممارسة منظورا إليها على مستوى حقل النقد بصفة عامة ، أو من خلال مذاهب أو اتجاهات نقدية معينة ، أو كانت هذه الممارسات ذات طابع فردي شخصي ، بممارسة كل ناقد بطريقته الخاصة ، ويبدل عطاءه في هذا الإطار . ولتحديد بداية المناقشة نطلق من الدور الذي ينبغي أن يكون للنقد الأدبي في وقتنا الراهن ، ونطلب من الدكتور شكري عباد أن يستهل الحديث ..

شكري عباد :

الواقع أن التفكير في الدور الذي ينبغي أن يكون للنقد الأدبي في وقتنا الراهن يشير على الفور قضية ارتباط النقد بالإبداع ، وإن كان يمكن أيضا أن يطرح قضايا أخرى .. مثلا دور النقد في الحفاظ على التراث - وإن كانت كلمة تراث بدورها كلمة كبيرة تختلف حولها الآراء . وأنا أنظر للمسألة الأولى ، مسألة ارتباط النقد بالإبداع أو دوره في عملية الإبداع ، على أنها المسألة الجوهرية . إنها في رأيي أكثر أهمية من أن نرى النقد حارسا على التراث ، وخاصة إذا نظرنا إلى النقد من جانبه الأكاديمي .. ودور النقد في عملية الإبداع هو الأهم ، لأن مشكلة الإبداع هي مشكلتنا الحضارية الكبرى . كيف نبذل حياة وليس أدبا فحسب .. حياة لها غناها القادر على أن يتعامل مع عالم اليوم ، وأن نجد فيه أنفسنا .. إذا وضعنا مشكلة النقد هذا الوضع سيبدو لنا على

الفور أنها متصلة أولا بالأدب الإبداعي ، ولكنها متصلة أيضا بموقف حضاري يشمل كل شيء تقريبا .. وسيبدو أيضا بالنسبة للمسألة الفرعية التي أشرت إليها ، والتي يمكن العودة إليها بتفصيل أكبر ، وهي صلة النقد بالأكاديمية وصلة النقد بالتراث . وإذا كانت مهمة النقد وثيقة الصلة بالإبداع ، فعني ذلك أن النقد لا يشار فقط الأعمال التي تصدر ، وإنما يصح أن يكون وجهها من وجوه فلسفة فنية مرتبطة برؤيا متكاملة للحياة ويمكننا أن نطلق عليه النقد الإبداعي في هذه الحالة .

وينبغي هنا ألا نخلط بين كلمة الإبداعية وبين النقد الذاتي أو الانطباعي . والواقع أنني أتصور أن يكون النقد إنشاء فكريا أو إبداعا فكريا يحاول أن يتوسم في الأعمال الأدبية الفعلية التي تتحقق فيما يمكن أن يعتبر بذورا لإبداع كبير ، ولشخصية أدبية وحضارية لهذه الأمة ، ويحاول أيضا أن يلقي بشيء من المغامرة ، واحتمالات الطرق التي يمكن أن يتجه إليها هذا الإبداع . هذا باختصار ما أتصوره في هذه القضية .

عز الدين اسماعيل :

نفهم من هذا أن وظيفة الناقد في هذه المرحلة لا تنحصر على النظر في الأعمال الإبداعية المطروحة على القارئ والمتقن إبنول فيها كلمته فقط ، ولكنه مطالب بأن يتجاوز هذه المرحلة إلى مرحلة يرى فيها إلى أي مدى يمكن أن يسلك هذا النتاج الإبداعي في إطار حضاري متكامل ، وإلى أي مدى يعبر عن موقف حضاري أو رؤية متكاملة للحياة والوجود ، فإذا لم يكن العمل يعبر عن هذه الرؤية ، تصبح وظيفة النقد في هذه الحالة توجيه الإبداع بطريقة غير مباشرة إلى كيفية كونه معبرا عن مثل هذه الرؤية الشاملة ، بمعنى فتح الطرق أمام هذه الرؤية كي تصل إلى نوع من التجانس والتآلف في إطار حضاري متكامل . ما رأي الدكتور شكري ؟

شكري عباد :

عز الدين اسماعيل :

الأساس هنا أنها قناتان متوازيتان في مجرى واحد كما تقول . ولكن المسألة أن الناقد يعمل في حقل الأدب ، بمعنى أنه يعمل في حقل الآخرين المبدعين .

شكري عباد :

أسمع لي .. عمله المباشر نعم .. ولكن عمله في الحقيقة هو في حقل الحياة كلها ، بمعنى أنه يجب ألا يكون بعيدا عن السياسة أو الفلسفة ، وألا يكون بعيدا على وجه الخصوص عن دراسة التاريخ المعاصر .

عز الدين اسماعيل :

ولكن هذا شأن المبدع أيضا ، فكلاهما مطالب بهذه المطالب ، ولكن مشكلة الناقد أنه مرتبط بالضرورة بحكم مادة موضوعه بالإبداع الأدبي .. أريد أن أقول إنه لا يمكن تصور نشأة نشاط نقدي في إطار حضاري لا يعرف بقدر كاف نوع الإبداع الأدبي الذي هو موضوع النقد .

شكري عباد :

أنا أنصوّر أن النقد يمكن أن يكون متقدما جدا عن الإبداع ، ويمكن أن يكون الإبداع متقدما جدا عن النقد نتيجة للاستقلالية التي أشرنا إليها ، وإمكانية أن يفيد كل منهما من الآخر .

صبري حافظ :

في تصوري أن الدكتور شكري يركز أساسا على مسألة الحوار ، فالنقد ليس متابعة للعمل الفني أو تعليقا عليه ، وإنما هو حوار خلاق بين الناقد باعتبار أن لديه رؤية فكرية وفلسفية وحضارية شاملة وبين العمل الأدبي ، ثم يأتي الحوار بعد ذلك مع الكاتب في الدرجة الثانية . وأنصوّر أن هذه وظيفة واحدة من وظائف النقد ، أعني إقامة الحوار الخلاق مع الأعمال الإبداعية ، ومتابعتها وتقييمها إلى آخر هذه السلسلة ، فهناك وظيفة أخرى أساسية ومفتقدة إلى حد ما في النقد العربي ، وأود أن أطرح مناقشتها في هذه الندوة ، وهي إعادة تقييم المسلمات الأدبية السائدة في فترة معينة ، بحيث تتوافر لكل فترة من تاريخنا الأدبي عملية بناء لا تركز على ما هو قائم فقط ولكنها تتضمن أيضا إعادة تقييم وتغيير لسلّم القيم الأدبية السائدة في لحظة تاريخية معينة ، وبهذا لا يبقى النقد في حالة جمود . وأنصوّر أن كثيرا من المسلمات التي صيغت في بدايات القرن لم يطرأ عليها تغير جذري حتى الآن .. هناك وظيفة أخرى وهي إرساء القيمة الأدبية ، بمعنى أن النقد يخلق المعايير الأدبية التي تساعد القارئ على التذوق والحكم وفرز الأعمال الجيدة من الرديئة ، ومن ثم تساهم في تقدم أو تطور الحركة الفكرية والحضارية والأدبية للأمة ككل .. ومن روافد عملية إرساء القيم أن يخلق النقد تيارا من الأفكار والرؤى الجديدة ، بإقامة حوار مع الثقافات الأخرى .. حوار لا يقتصر على التراث الثقافي كما قال الدكتور شكري ، ولكنه يمتد إلى الثقافات الإنسانية ، والاتجاهات النقدية المختلفة ،

أريد في الحقيقة أن أتغلب عن الكلمة بسرعة لزملائي ، ولكن ربما كانت هذه النقطة تتطلب إضافة صغيرة من جهتي . أن يصبح الناقد موجها أو معلما يقول للمبدعين اتجهوا هذا الاتجاه وعليكم أن تكتبوا فيه .. هذا شيء لم يخطر في بالي على الإطلاق ، لأنني لا أنصوّر أن هذا من وظيفة النقد ، إنما الذي في ذهني هو أن النقد نشاط فكري له استقلاليته ، ولأن له هذه الصفة فهو غير متوقف على الأعمال الإبداعية التي تتحقق فعلا .. وعندما يتناول النقد أعمالا إبداعية متحققة فعلا فإنه يتناولها باعتبارها نكأة ، أو مبررا لإعطاء وجهة نظره المستقلة ، التي ليست توجيهيا ولا حكما ، وإنما محاولة تشييد نظرية فنية تكون جزءا من نظريته إلى الحياة ، وتتسم بالاستقلالية عن الأعمال الإبداعية المتحققة بالفعل ودون أن يوجهها .

عز الدين اسماعيل :

فكرة التوجيه والتعليم غير واردة على أي الأحوال ، وإنما كان الهدف من السؤال هو الوظيفة الفعلية لدور الناقد بالنسبة للمبدع ، بمعنى كيف تتحقق الوظيفة بالنسبة للمبدع وعلى أي نحو ؟

شكري عباد :

أرى أن الناقد يساعد المبدع على تصور أفضل لمشكلاته الإبداعية . وعندما أقول إن الناقد يساعد المبدع أقف هنا قليلا لأن الناقد ينبغي أن يكون مبدعا ، أو ذلك أفضل في تصوري ، وخاصة في فترات الانتقال والتغير ، ففي مثل هذه الفترات نجد أجود النقد هو ما يقوم به مبدعون . وفي نفس الوقت لابد أيضا من إضافة أن الخطر الأساسي هنا ليس في أن يكون شخص المبدع هو شخص الناقد ، ولكن عندما يقوم إنسان واحد بالدورين معا فإنه يجب عليه في هذه الحالة أن يتبين جيدا أنه في حالة الإبداع يقوم بوظيفة مختلفة عن تلك التي يقوم بها هو نفسه باعتباره ناقدا ومنظرا . أنا لا يقلقني النقاء الوظيفتين في شخص واحد ، وإن كنت أحس أن إحداها يمكن أن ترفد الأخرى ، ولكن لهذا الاجتماع أيضا مخاطره ، وهو أنك ربما وجدت ناقدا يمكن أن يكون عظيما في نقده ، ومبدعا يمكن أن يكون عظيما في إبداعه ، ولكنك تجده في نقده مبدعا وفي إبداعه ناقدا ، فيفسد عملية الإبداع والنقد معا . اجتماع الوظيفتين في شخص واحد ليس مهما ، وإنما المهم هو استقلال كل من العاملين بحيث يكون لكل منهما دور في بناء حضاري عام .

ليس هناك إذن عملية توجيه . فالناقد إذا قام بوظيفة المبدع فإنه لا يخضع لتوجيهات نفسه باعتباره ناقدا ، فكيف يلزم غيره ؟ وإذا كان نشاط الفرد الواحد - وهو يبدع - مستقلا وبعيدا - على الأقل في الظواهر والممارسة الفعلية - عن نشاطه وهو ناقد ، فكيف نتصور أن يكون الناقد موجها ومسيطرا على مبدع غيره .

والتجارب الإبداعية على اختلاف ألوانها . وهذا التيار الجديد يساعد بدوره على التجريب والمغامرة وفتح آفاق جديدة قد يتطرق إليها الإبداع ، وربما يتقدم على النقد أو يتأخر . هذه قضية أود أيضا أن نناقشها في هذه الندوة . وهناك أيضا نقطة أخرى في هذا المجال وهي وظيفة النقد في عملية تأصيل الفكر النقدي في مرحلة معينة . اعتقد أن مناقشة هذه الوظائف أمر جدير بالاعتبار . ماذا تحقق منها ؟ وماذا لم يتحقق ؟ وما المشكلات التي تواجه كل وظيفة من هذه الوظائف ؟

عبد المحسن بدر :

الحقيقة أني لا أريد أن أبسط الأمور ، ولكني سأحاول أن ألبأ إلى بعض التبسيط ، وإذا بدا هذا التبسيط مدرسيا فأرجو ألا تلوموني . فهذا في الحقيقة هو تحديد إطار المشكلة بشكل أوضح .. لقد تناول الدكتور شكرى عياد عددا من المشاكل على درجة كبيرة من الخطورة والأهمية ، ولكنها تتعلق بدور الناقد بصورة عامة ، وأنا أريد أن أمسك طرف الخيط فأجذبه لنصل إلى حدود مشكلة المنهج في النقد العربي المعاصر .. وأنا أتصور أن لدينا اتفاقا على مجموعة من المسلمات .. إن الأدب والفكر نشاط إنساني يقع في زمان معين وفي مكان معين ، وهذا النشاط يقوم به شخص لتحقيق غاية معينة في هذا المجتمع ، وهذا يؤدي إلى أن الفكر الإنساني لا يتحرك أصلا في فراغ في أي مجال من المجالات المعرفية على وجه العموم ، وإنما يتحرك في مواجهة مشكلات ، ومن أجل حلها ، أو بتعبير آخر ، إن واقعا أدبيا معين في مجتمع معين يواجه مشكلات نتيجة لحركة المجتمع المستمرة . فإذا كان النقد يكون الواقع الأدبي ، فهو بالضرورة يتأثر بالمشاكل المطروحة في هذا الواقع الاجتماعي للمعين . وكل إطار يتبع طبيعته النوعية في محاولة حل هذه المشاكل ، والأدب نشاط نوعي خاص ومعقد ، وله مشاكله . ودور النقد أن يتعامل مع النصوص الأدبية . فإذا صحت بعض هذه المسلمات أو أغلبها ، فإن مجموعة من المواقف تترتب عليها ، سواء في النظرة إلى مشكلة المنهج في النقد الأدبي المعاصر ، أو إلى دور النقد . فإذا سلمنا بأن هناك واقعا خاصا يتحرك في حركة جدلية معينة في هذا المجتمع ، وأن النص الأدبي نوع من الجدل مع الواقع ، وأن النقد نوع من الجدل مع النص الأدبي ، نتيجة لهذا كله ينبغي أن ينبع منهج النقد أساسا من حل مشكلات الظاهرة الأدبية في واقع اجتماعي معين . وهناك ظواهر معينة نستطيع أن نرصدها بالنسبة لحركة النقد العربي عموما ، وهذه الظواهر ليست خاصة بالنقد وحده ، ولكنها مشكلة حضارة كما تفضل الأستاذ الدكتور شكرى عياد بالإشارة . وأنا أفترض أن أن منهج نقدي ظهر في أوروبا وإنما ظهر أصلا لحل مشاكل واقع اجتماعي معين ، بمعنى أن هناك واقعا أدبيا معين . لا بد للناقد أن يتعامل معه . وهذا المنهج النقدي نفسه يختلف بالطبع عن منهج العلوم الطبيعية ... فالظواهر الطبيعية ثابتة ومحددة ، ويمكن إعادة التجربة عليها ، أما الظواهر النقدية والأدبية - وهي نتاج العلوم الإنسانية - فهي حركة وتطور وجدلية مستمرة . والناقد الأوربي يستمد منهجه وأدوات هذا المنهج من خلال رؤية للحياة شكلتها مرحلة حضارية يعيشها مجتمعه ، ومن ثم يحل مشكلة النص الأدبي في ضوء هذه الرؤية .. والسؤال الأول هنا ، هل المنهج الذي

يتبناه الناقد الغربي منفصل عن مشكلات واقعه الأدبي . أم بعد جزءا من مشكلات الواقع الأدبي والحضاري المتفصلة والموجودة ؟ .. وإذا كان هذا المنهج جزءا من واقع أدبي معين فكيف يمكن فرضه على واقع أدبي آخر - كالأدب العربي - له مشكلاته ؟ . وإذا فالمنهج المشروط بواقع أدبي معين ، وبرؤية معينة للعالم ، وبمشاكل اجتماعية معينة . يصبح فرضه على الواقع الأدبي العربي ظلما . وربما يقال إن المنهج شيء والإجراء شيء آخر ، وأنه يمكن أن نستفيد من الإجراء الذي يقدمه المنهج ، ومن خلال ذلك نكتشف منهجا الخاص . ولكن هذا يتطلب الإجابة عن سؤال آخر : هل الإجراء جزء من المنهج . أم منفصل عنه ؟ . وما ألاحظه أن هناك ضربا من الملهات خلف الحضارة الغربية . يظهر بوضوح شديد في الفترة التي نعيشها الآن . وبالنسبة لتحولنا إلى ذب مجتمعا استهلاكي لا يستهلك ما ينتجه . وإنما يستهلك ما ينتج في الغرب وفي نفس الوقت إذا كان الغرب ينتج تكنولوجيا متقدمة فإن ما يترتب على هذا بالضرورة أن ينعكس التقدم التكنولوجي على مجال الفكر السياسي والاقتصادي وحتى الأدبي . وفي هذه الحالة يقف الناقد العربي موقفا بالغ الحرج ، فالصورة الغربية التي ألاحظها الآن هي أن كل ناقد يقف عند المدرسة التي درسها وقت أن كان في البعثة مثلا . ولا يستطيع بعد ذلك أن يتعامل مع بقية المناهج المطروحة الأكثر حداثة . فني يتوقف الناقد وتكون لديه رؤية للعالم . فيعكف في وعي على تراثه . ويفحص في نفس الوقت - وبوعي أيضا ، وانطلاقا من أرض ثابتة - تلك المناهج ، وأن يختار ما يحده أفضل وأكثر ملاءمة لحل مشكلات الواقع الأدبي والنقدي كخطوة نحو حل مشكلات المجتمع بشكل عام .. هذا تصوري وأرجو أن تأمل هذه الظاهرة قليلا .

عز الدين اسماعيل :

إن هذا العرض يضعنا أمام مسئولية كبيرة ، ولكن قبل أن نستعد لتحمل هذه المسئولية ، لابد أن نفرغ من المسلمات الأولى وهي : هل يكتب أي منهج من المناهج الأوروبية - عندما يصبح منهجا بالمعنى الحقيقي - طابعا محليا نشأ نتيجة ظهوره استجابة لمتطلبات واقع أدبي بعينه في بيئة بعينها ؟ أم أنه في اللحظة التي أصبح فيها منهجا خرج عن حدود محليته ، وعن أنه صالح للتطبيق على أدب بعينه في بيئة بعينها وزمن بعينه ، فأصبح أداة صالحة للاستخدام والتعامل مع أي أدب في أي عصر لدى أي شعب من الشعوب ؟ لأنه مادام قد سار منهجا - وسلمنا بذلك - فقد اكتسب صلاية المنهج العلمي . وخرج بذلك عن حدود المغامرة الشخصية ، والتجربة الشخصية . إلى المستوى الذي يتجاوز فيه كل الخصوصيات لكي يصبح قابلا للاستخدام على المستوى الإنساني العام لكل أدب في التاريخ الماضي والحاضر وفي المستقبل . وتصبح المسألة المطروحة في حقيقة الأمر متعلقة بعدد المناهج . ومشكلة الاختيار الذي لابد أن يتجه بالنسبة لنا إلى إثارة المنهج الذي نراه أصلا هذه المناهج في التعامل مع واقعنا الأدبي . وهذا الاختيار نفسه معضلة ، لأنني لابد في البداية أن أجرب هذه المناهج لأرى هل منها ما هو أصلا من الآخر أم أنها تتساوى من حيث القيمة ، فأقول الأستاذ بدر في هذا ؟



بدر الديب :

الحلول التي يطرحها الواقع ومساهمات مثقفي هذا الواقع ، هي أصلا ظل للثقافة الأجنبية ، فيحاول أن يأتي هو الآخر بحلول خارجية أكثر حداثة . وحتى عدد مجلة «فصول» الذي أشار إليه الأستاذ الديب سيثير أكثر من مشكلة ترتبط بجذور القضية التي تحدث عنها هو نفسه . فعدد كبير جدا من الباحثين ، مدفوعين بتضخم الذات ، يرفضون كل ما قيل عربيا . والرفض حق بالطبع ، وإنما لابد من بيان السليبيات والإيجابيات قبل الرفض المبدي . أما المشكلة الثانية التي تثيرها مجلة «فصول» منذ صدورها فهي أن العدد الأول قد تناول مشكلات التراث ، ودار بطبيعة الحال حول الثقافة العربية ، وأما العدد الثاني فقد دار أغلبه نظريا حول اتجاهات النقد الأدبي في أمريكا ولكن أين نحن من هذا كله ، كأنما لنا ماضٍ وليس لنا حاضر ، وبالتالي ليس لنا مستقبل ، وكأن مستقبلنا لابد أن يستمد من المناهج الأوروبية الحديثة . وهذا يعني أنه ليس هناك تواصل أو تراكم ، فكل من يجيء يبدأ بداية جديدة تماما .. وأنا أقول هذا بأمانة : إن مجلة «فصول» حاولت تقييم الواقع الأدبي العربي المعاصر ، وأنها فشلت في ذلك إلى درجة كبيرة .

بدر الديب

أعتقد أن محاولة تقييم الواقع الأدبي المعاصر مهمة صعبة فعلا ، ونحتاج أن ينشأ صاحب وعي نقدي كما يقول الدكتور شكري فيحاول حل هذه المشكلة .. والحقيقة أني أكثر تواضعا من هذا ، فلا أريد أن أصل إلى مدرسة أو منهج ، ولكني أريد أن أخلق شيئين فقط : متابعة جزئية للأعمال التي تصدر ، وهذه قضية ليست بسيطة ، بل إنها في حكم المعجزات ، ولم نستطع تحقيقها خلال الخمسة والعشرين عاما الماضية . نحن نقول إننا نعاني أزمة نقد ، وأن أحدا لا يهتم بإنتاج الأدباء ، وأنا أعتقد أن كل هذه القضايا لا تحل إلا بالممارسة الجزئية . أما إذا نشأت حلول القضايا نتيجة عبقرية خاصة فتحن جميعا نرحب ونسعد بها . ولكن ما يمكن أن نخطط ونسعى لتحقيقه هو أن نخلق لها الجو أو المناخ الملائم .

عز الدين اسماعيل :

يبدو أنكم متفقون في هذا على عنصر أساسي وهو أن مهمة النقد الآن بالنسبة إلينا هي الاتجاه بصفة خاصة إلى متابعة النشاط الإبداعي ، وهي المهمة التي أشار إليها الدكتور شكري بتخاذل ، باعتبارها ليست المهمة الوحيدة والأساسية ، ولكنها مهمة مرحلية بالنسبة للنقاد المبدع الذي لابد أن يتجاوز هذا الدور إلى ما هو إضافة للحياة الفكرية بصفة عامة من خلال النقد .

صبري حافظ :

أرى اختلافا كبيرا بين ما يقوله الأستاذ بدر وما طرحه الدكتور عبد المحسن . فالأستاذ بدر يتصور أن هناك مناهج نقدية نقية تأتي من أوروبا ، وتطبق في مصر . والحقيقة أن الناقد ينقل فهمه لهذا المنهج من خلال ثقافته الخاصة ، ومن خلال رؤيته الخاصة . إذن ليس لدينا منهج بنوي ، وإنما عندنا فهم مصري للبنوية وغيرها من المناهج الحديثة ، بمعنى أن الفهم المصري لا يأتي من فراغ ، وإنما يأتي من

الحقيقة أن الأسئلة والرؤى المطروحة تلقى عبئا ثقيلا على الإجابة . لقد أثار الدكتور شكري عياد مسألة تتعلق بقضية الوعي النقدي بصفة عامة ، وتتطلب نوعا من الربط بما طرحه الدكتور عبد المحسن ، وهو الارتباط الجزئي بمشاكلنا الجزئية . وأنا هنا أتناول هذه القضية ليس باعتباري متخصصا ، بل كفارٍ . وكاتب يتناول القضايا اليومية . وأعتقد أنه ربما تكون هناك فائدة من هذا المنطلق الذي قد يوصلنا ليس إلى منهج ، ولكن إلى بعض الخطوات على الطريق . أما القضايا الأخرى المرتبطة باختيار المنهج الملائم لظروفنا ، وارتباط المنهج بالفلسفة وما شابهها ، فكلها لا يمكن طرحها للمناقشة العاجلة ، وإنما نحتاج إلى دراسات متأنية ومفصلة ، يلتزم فيها كل دارس بزواية معينة . وأنا أعتقد أن هناك مشكلة أساسية في ثقافتنا تكاد تصل إلى حد المرض ، وأحد أعراض هذا المرض الأساسية هو افتقاد ثقافتنا القدرة على التراكم .. والحل في نظري أن نجد النقاد حلا إجرائيا على نحو ما ، وليس بالضرورة أن يكون الحل فكريا وجذريا لخلق درجة من التراكم في ثقافتنا . وعلى هذا يجب أن يكون أحد الواجبات الأساسية لمجلة متخصصة مثل «فصول» إحداث هذا التراكم الذي أُنحِث عنه . وأعتقد أن مجرد الانشغال بالرأي العام بالأدب ، واستمرار هذا الانشغال ، بصرف النظر عن المدارس والفلسفات المختلفة ، يمثل دورا آخر أساسيا يجب أن يقوم به النقد ، وهو ما حاوله نقاد كثيرون في تاريخنا الأدبي المعاصر . ولقد أثرت هذه النقطة في ندوة العدد الثاني ، واتفق الحاضرون على أن المحاولات التي بذلت لم يكتب لها الاستمرار ، وطلبت بدون ذرية ، مثل محاولات الدكتور مندور ، وحتى طه حسين . وهناك أيضا محاولات زكي مبارك في كتابه عن الشريف الرضي ، وفي رأبي أنه من كتب النقد العظيمة . وأهمية هذه المحاولات في نظري ليس في أنها طرحت مناهج ، ولكن لأنها أثارت هذا الاهتمام وجعلت هناك قدرا من التلاحم الفكري الذي يمكن أن ينتج عنه شيء في مجال الثقافة . وفي رأبي أن الأسئلة التي تتعلق بتعريف وظائف النقد ، أو علاقة المنهج بالإجراء في نظرية المعرفة وغيرها من الأسئلة - يمكن التوصل إلى إجابات جاهزة لها موجودة في أي دائرة معارف . أما فيما يتعلق بتطبيق منهج بعينه ، وأي المناهج يكون ، فهذه المسألة قد قتلت بحثا بدورها . وأنا أقترح هنا أن نفتح مجلة «فصول» مساحة أكبر للمتابعة النقدية الجزئية ، بغض النظر عن قيمة الأعمال التي تناولها المتابعة . وبذلك نفتح الطريق أمام أشياء كثيرة : عمليات تفسير وتحليل ورصد ودعوة إلى مناهج جديدة ... الخ . والمهم هنا أن يوجد هذا كله ، ويطرح على الساحة بحيث يخلق قدرا من الاهتمام المشترك . وأعتقد أني لم أخرج في هذا عما أبداه الدكتور عبد المحسن .

عبد المحسن بدر :

بالعكس ، أراك أصبت جذر المشكلة ، وفي تعليق على مشكلة عدم الاستمرارية والتراكم ، فهي في رأبي أدق وأخطر المشكلات .. والحقيقة أن كل باحث مهما صغر أو كبر لا يحاول أن يتجاوز جهود من سبقه من الباحثين فحسب ، بل إنه يسقط هذه الجهود كلية باعتبار أن

عبد المحسن بدر :

هناك أكثر من تعليق . ونحيل إلى أنها جميعا تتصل بجذر المشكلة ، أو بجذر الكلام من أوله إلى آخره . أولا .. إن افتراض رفض أى منهج نقدي كلام لم يخطر ببال أحد ، وإنما الكلام المطروح هو قدرة تحريك الناقد العربي من موقع ثابت مفتوح العينين محدقا بوعي ، أى الوقوف مؤقتا نقديا من كل المناهج المطروحة ، وأن يختار لنفسه . وهنا لابد أن نتاح له حرية الاختيار . ثانيا .. فيما يختص بعمومية المنهج أو خصوصيته ، لم يقل أحد على الإطلاق ما يتناقض مع القول بأنه ما من منهج إلا وفيه جانب خاص باعتبار أنه كان حلا لمشاكل واقع معين ، ولكنه يتجاوز ذلك أيضا ليصبح منهجا عاما بمعنى من المعاني . وكل ما أريد أن أؤكد هنا هو أن جانب الخصوصية هام جدا في هذا المجال ، لأنه نقطة البدء . وهذا ما يجعلني أفسر ظهور مناهج معينة في أوقات معينة ، إلا إذا اعتبرنا - وهذا اعتبار يحتاج إلى مناقشة - وقد أثرته منذ البداية - أن كل منهج نقطة متقدمة عن الآخر . وإذا ما اعتبرنا أن كل منهج نقطة متقدمة حضاريا عن المنهج الآخر ، فما على في هذه الحالة إلا أن أخذ آخر المناهج . أما إذا لم اعتبر ذلك ، فإن جانب الخصوصية التي طرحت المشكلة ينحتم أن أوليه أهمية كبيرة في هذا المجال . فالتفد في الفترة الرومانسية مثلا له خصوصية معينة ومتصلة بالمرحلة الحضارية ، لا في النقد الرومانسي وحسب ، وإنما في مختلف المشاكل التي كانت مطروحة على الواقع الأوروبي في هذه المرحلة ، والتي لقيت حلولاً ظفرت بالاتفاق أو الاختلاف تبعاً لتعامل كل ناقد في مجال نوعي مختلف عن المجالات النوعية الأخرى . وإذن فأنا أفترض أن ذلك مادام واقعا متميزا ، فلا بد أن يستفيد الناقد من الجميع وأن يعرف من الجميع . وأما الرفض الابتدائي فهو من موقع الجهل ، أو من موقع من لا يعرف ، ومن جهل شيئا عاداه ، بينما المطلوب من الناقد أن يعرف وأن يتحرك من منطلق ثابت . وقد سمعت في الكلام ما خشيت منه في الحقيقة ، وهو أننا نبدو الآن وكأننا نبدأ من الصفر ، وأنا أفترض أن ليس هناك في الحقيقة بداية من الصفر ، فليس هناك مجتمع يتوقف إلى هذه الدرجة ، أو تسوء فيه الحال إلى هذا الحد . ورغم ميل - كإنسان - إلى عدم الثقة ، إلا أنني أقول : إن هناك حركة مستمرة في كل مجتمع من المجتمعات ، وأن هذه الحركة مستمرة إلى التقدم . وهذا هو الرأي الذي أميل إليه عموما . وإذن فنحن الآن بين أمرين . إما أن نعرض على قارئنا لتحريك فكره - وهذه عملية في غاية الأهمية - كل ما هو مطروح . ثم نتركه ليختار ، أو أن نطرح عليه الحل الأمثل - في تصورنا أو في رؤيتنا - لحل مشكلات الواقع الأدبي المطروح ، وبالتالي نبدأ في تكوين المدارس الأدبية وتكوين العملية التراكمية التي ذكرت في هذه الندوة . ولكن تحريك الفكر مشكلة في حد ذاته ، إذ إننا أحيانا نكون غير قادرين على تحريك عقول الطلبة أو عقول الباحثين . وأرى هنا أن الخطأ ليس خطأ الطلبة وحدهم ، وإنما هو - إذا سمح لي الدكتور شكري - خطأ مشترك : لأن الطالب من الجائز أن تكون له تركيبة معينة ، ومن الجائز أيضا أني أطرح عليه المشاكل التي لا تثير اهتمامه ، بل من الجائز أيضا ألا يكون لدى الإدراك الكامل للمشاكل الحيوية التي يمكن أن تحرك عقله كعقل مفكر ، أو أن الطالب قد

خلال رؤيا كونها الباحث الذي يتعامل مع هذه المناهج ، ومن خلال تصوره لاحتياجات واقعه الثقافي ودوره فيه . وهذه الرؤيا لا تتكون بمعزل عن الأيديولوجيات والفلسفات الإنسانية المختلفة . وهنا يمكن الخلاف بين الدكتور محسن والأستاذ بدر . فتصورى أن الأستاذ بدر يطالب بفتح الباب للمتابعة والحوار بين كل هذه المناهج المختلفة . وتقييم الفكر العربي في المراحل السابقة ، ومحاولات النقد في مجال التنظير بحيث يتسع مجال المتابعات لهذه الروافد كلها . مما يؤدي إلى خلق تيارات ومناهج . ومن خلال التراكم الذي يحدث نحصل في النهاية على نتائج محددة بحيث يسقط مع الوقت ما هو غير قابل للاستمرار . وتبقى الأشياء التي يمكن أن تقدم إسهاما حقيقيا ، سواء في تطوير معرفتنا أو في مساعدة المبدعين في صقل أدواتهم بحيث يصبحون أعمق فهمًا للواقع . وأكثر حساسية في معالجة قضاياها ، وأقدر على المقامرة في مجال الشكل والمضمون . وللأسف هناك مجالات كثيرة داخل الحياة الأدبية والثقافية لا تزال تدرج ضمن المحرمات (التابو) مثل قضايا السياسة والدين والجنس وغيرها . وهذا عكس الموقف الذي يرفض من على السطح هذه المناهج لحساب ما يمكن أن نتصوره من أننا بصدد البحث عن نظرية تخرج من عندنا بمعزل عن كل هذا .

شكري عياد :

الحقيقة أن هناك جملة أشياء قبلت ولابد من التعليق عليها استمرارا للمناقشة . فما قيل عن التراكم أوافق عليه ، ولقد أشرت إلى دور التراث على أساس أنها عملية تراكمية تمتد إلى تاريخنا الثقافي كله . وتمتد أيضا إلى تاريخ العالم الثقافي باعتباره تراثا ثقافيا مشتركا . وأقر أيضا قضية المتابعة بدون أي تحفظ ، لأن النقد لا يتم بمعزل عن الممارسة الإبداعية . ولكني حريص على أن أبرز الاختلاف أكثر مما أبرز اتفاق مع هاتين النقطتين . وهذا الاختلاف قد يمتد إلى معظم ما قاله الدكتور عبد المحسن . وأبدأ فأؤكد أننا نمر بمرحلة حضارية معينة تستتبع ضرورة التقدم - بوعي ، وبما يشبه أن يكون نوعا من القدائية - إلى الانتقال من كوننا لاشيء إلى أن نكون شيئا . وطبيعي أن كل ما ذكره الأستاذة الحاضرون من مساعدات على تكوين البيئة الصالحة لأن يوجد ما يسمى بالإبداع النقدي أو الوعي النقدي كما فضل الأستاذ بدر - يعد من المسلمات ، ولكن لابد أن يكون واضحا ومحددا ومعروفا أننا مطالبون بالإبداع .. إن مشكلتي الأساسية كأستاذ جامعي مخضرم هي أن أجعل الطالب يفكر . وأزعم أننا لا نزال نصارع كي نصرف الطالب الذي يبحث في شعر البحري مثلا ، عن أن ينحصر اهتمامه في تجميع ما كتب عن الشاعر ، كي يقبض فقرة من هنا وفقرة من هناك ، بل لابد أن ينصب اهتمامه الأول على قراءة نصوص البحري .. أي أن يبدع فكرا . وهذه مغامرة يوشك الطالب أن يدفع إليها دفعا وكأنه سيسقط في هاوية . إن التفكير وإعلان الفكر مشكلة حية وحيوية ، وليست في السماء أو خيالا . وهي مشكلة - كما بدأت كلامي - في ممارستها الحضارية كلها ، في ملبسنا ومأكلنا وفي كل حياتنا ، ولن يحدنا انتظار فيلسوف عظيم ليحل لنا هذه المشكلة . لن يأتينا أحد ويعطينا ، بل يجب أن تم العملية على نطاق اجتماعي وإسهام من الجميع .

يكشف أيضا - إذا سمحتم لي بهذه اللهجة - أننا نلعب لعبة هو منفصل عنها تماما ، أو غير مهم بها . ومن هنا تأتي المشكلة التي يطرحها الأستاذ بدر . وهي ضرورة المتابعة ، وأنا معه في هذا الموضوع ، موضوع ضرورة متابعة الإنتاج ؛ لأن هذه هي فعلا وسيلة الربط بالمشاكل الموجودة ، وبداية اتخاذ مواقف من هذه المشاكل . ولكني - تعليقا على كلام صبرى - أرى أن المسألة هي فعلا أن نقرأ كل المناهج .. ولكن السؤال المهم هو : من أى موقع نتصل بكل المنهج ؟ .. وما لاحظته في هذا المجال أن الكثير ممن يعرضون المناهج يعرضونها - حقيقة - بشكل جيد . فإذا جاء دور التطبيق على نص من النصوص فإن المنهج يفلت تماما ، بل الحقيقة أنهم يقومون بعملية ترقيع لهذا المنهج بأشياء خارجة عنه . وهكذا في بعض الأحيان يظهر عدم التمثيل لهذا المنهج . من أين جاء ذلك إذن ؟ .. ورأى أن الناقد هنا لم يعان معاناة حقيقية من خلال قراءة النصوص أو متابعتها من أجل أن يخلق المنهج الملائم لحل مشاكل النص ، وإنما جاء بمنهج جاهز . ومادام قد جاء بمنهج جاهز لم يتأمله ، ولم يتمثله ، فإنه عند التطبيق يقع في مشكلات عديدة . ولذلك فإن هذه المشكلة مهمة جدا ، لأن مشكلة الإكثار من التطبيقات هي التي سنبرهن : على شكل الناقد المنهج كروية ؟ أم هو يحفظه لمجرد السير عليه ؟ وهذا ما يجعلنا أقول باستمرار بوجوب التحديق لجميع المناهج ، انطلاقا في الأساس من مشكلات واقع النصوص الأدبية المتاحة ، سبيلا لحل مشاكل هذه النصوص وتفسيرها . وبحل هذه النصوص وتفسيرها نستطيع الكشف عن مشاكل الواقع الأدبي ، مما يؤدي بالتالي إلى حلها . واعتقد أن هذا بحسب الحياة الأدبية بصورة أكثر . وهذا ما أردت أن أعلق به .

بدر الديب

في تصوري أن هناك قضيتين ينبغي أن نفصل بينهما .. بين أن نحل مشاكل منهج ومشاكل تطبيق ، ومشاكل عقليات أفراد على مستوى الجودة والرداءة والالتزام ونحمل المسؤولية ؛ أى بين أن نأخذ موقف التدريس ، وبين أن نأخذ موقفا آخر تماما وهو موقف الرعاية لشيء ينشأ . وقد جاء إحساس المرء بمشكلة التراكم من أننا جميعا نشعر بأن وراءنا تراثا ، وأن المجتمع يتقدم فعلا ، وأقرب شاهد على ذلك ظهور مجلة «فصول» وهذه حقيقة كبرى .

جابر عصفور :

لو أذنتم لي في تدخل ، وقد كنت عاهدت نفسي على الصمت ، ولكن حدث قدر من الاستفزاز ولابد من مواجهته باستفزاز آخر . وأنا لا أدري لماذا يجيل لي أن كل ما قيل من كلام - مع الاحترام الشديد جدا له - إن دل على شيء فهو يدل على أننا نعاني مشكلة منهج . وبينما أنا أسمع ، كنت أحسب في ذهني بطريقة حسابية جملة المعاني المتعددة التي تستخدم بها كلمة منهج في هذا الحوار ... وأظن أنها يمكن أن تأخذ معاني كثيرة متعددة جدا ، كما لو كنا نتكلم عن مفردة واحدة ونعني بها أشياء كثيرة جدا ، وأحيانا يبدو أن الخلاف ينشأ من أننا نتحدث في الظاهر عن نفس الشيء ، ولكننا في حقيقة الأمر نتحدث عن أشياء مختلفة جدا . وهذا يقود إلى قضية أرى أنها مهمة ولبسمح لي الأستاذ

بدر أن اختلف معه شيئا ما .. هل المطلوب هو المتابعة ؟ أو بعبارة أخرى ، هل المطلوب هو المزيد من التطبيقات على أعمال أدبية ؟ ، أم أن الألوان قد آن لأن تحدث وقفة لتأمل النقد في ذاته ؛ بمعنى أن النقد كمنشأ مستقل - بالضبط كما قال الدكتور شكرى - لابد أن يتوقف فترة ويتجلى ذاته ، أو أن يعرف بالضبط وظيفته ؟ وإلى أين يذهب على وجه التحديد ؟ وما علاقته بعناصر كثيرة جدا ؟ . وهذه الوقفة الضرورية هي في حقيقتها وقفة منهجية بالمعنى الذي أريد أن أستخدمه من حيث أنه يؤصل ذاته ، وهذا كله يقود في الحقيقة إلى طرح مجموعة من المشكلات ، وهي تطرح كلها لأن مشكلة المنهج عندما تثار ، فهي لا يمكن أن تثار إلا نتيجة للوعي الحاد بوجود أزمة ، وهي أزمة موجودة على مستويات متعددة جدا . ومن مظاهر هذه الأزمة - ويمكن أن يكون ذلك هو المدخل الصحيح ، أو فلتنقل إنه أحد المدخلات لمواجهة المشكلة - لماذا أبدا باستمرار بالخوف ؟ . لقد أشار الدكتور شكرى إلى أن الألوان قد آن لأن نتقل من اللا شيء إلى الشيء ، فكيف يمكن أن يتحقق هذا الانتقال وأنا أبدا من منطق الخوف من الاستيراد ، والخوف من تعدد المناهج ، والخوف من عدم التمثيل ، وعدم التكامل بين النظرية والتطبيق ؟ . ولماذا لا نقترح مدخلا آخر ينطوى على مزيد من الثقة بالنفس ؟ . وهذا يقود إلى مظهر آخر من مظاهر هذه الأزمة ، وهو يرتبط بفكرة الخوف . ألا يعني البدء بالخوف أنى مازلت أؤثر لغة المنولوج في النقد الأدبي ، ولا أؤثر لغة الحوار ؟ . وهذا يقود إلى شيء آخر ، ولعله مظهر هذه الأزمة . ألا يجوز أننا نعاني النقد لبعنى أنه مجرد تقليد لشيء ؟ ! وهل إذا أردنا أن نتجاوز هذه الأزمة بالوعي النقدي الذي تفضل وأشار إليه الدكتور عبد المحسن بدر ، فكيف يمكن أن يتم هذا الوعي النقدي ؟ . هل يتم بطريقة جزئية كما أشار الأستاذ بدر ؟ . وأنا أخشى من كلمة الجزئية هذه ، لأنها قد تعني التركيز على جناح واحد وهو جناح التطبيق ، وأخشى منها أيضا لأنها قد تؤدي إلى إصابة الناقد بما يمكن أن نسميه «مرض التحولات» بمعنى أن يتبدل الناقد مع كل كتاب جديد يقرأه ، أو مع كل فكرة طارئة ، دون أن يكون هذا الناقد صادرا في كل الأحوال عن نظام محدد يحكم سلوكه وتصرفاته . كل هذه الأشياء - وأنا أقولها بشكل عفوى جدا - أخذتها من الكلام الذي قيل ، وهذا الكلام يضعنا في الحقيقة في لب المشكلة ، لأنه ليس إلا تجليات متعددة للمشكلة نفسها ، وهي أننا فعلا نعاني من أزمة منهج ، وأنه يبدو - وأستغل هنا ماسبق أن قاله الدكتور شكرى - أن علينا أن نتوقف لتأمل ما نفعل . والتوقف هنا ليس من قبيل الاغتراب ، وإنما من قبيل ما قاله الشاعر العربي القديم : «سأطلب بعد الدار عنكم لتقربوا» أى على أن أتأمل ماذا أفعل ، حتى يكون ما أفعله مساهما . وأنا هنا في الحقيقة لا أفعل أكثر من استفزاز آخر لإثارة الحوار ، وللضرب في صلب المشكلة .

شكرى عباد :

الحقيقة أن استفزاز الدكتور جابر برغم ما فيه من مكر شديد - وكأنه يخشى أن تبدأ المناقشة وبذلك تنتهى ، وهو يريد لها أن تستمر - لا يدفعني لأكثر من القول بأن كلمة منهج التي بدأ بها ، هو نفسه لم

يحددها . ونحن بطبيعة الحال رفضنا تماماً أن يكون موضوع هذه الندوة الحديث عما يسمى المنهج النفسي والمنهج الاجتماعي والمنهج النبوي .. الخ - رفضنا هذا . وهذا المظهر - بالرغم من نحمة أحيانا من خلال هذه الندوة - ليس مظهر أزمة وإنما هو مظهر بداية تجاوز الأزمة ؛ بمعنى أننا استطعنا بهذه الشجاعة - ونحن ستة ممن يشتغلون بالنقد - أن نطرح هذه المشكلة وراء ظهورنا ، برغم أنها - مع احترامنا الشديد للأجيال السابقة لنا - كانت تشغل معظم اهتمامهم ، وهذا مظهر مهم لبداية تجاوز هذه الأزمة ، بمعنى أن كلمة منهج التي دار حولها الآن كل هذا الحديث هي الطريق كما قال بدر ، أو هي أيضا - بشيء من التوسع - نظرة إلى الحياة ، لأن المنهج يكمن في قلب النظرة إلى الحياة . ومن الأشياء التي لم تقل صراحة ، ويصعب أن نحدد أيضا - كما حددت كلمة منهج - ارتباط المتابعة الجزئية بالوعي النقدي أو بالفلسفة النقدية أو سمها ما شئت ؛ فالمتابعة الجزئية لا يمكن أن تكون مثمرة بدون هذا الوعي النقدي . كما أن المنهج أيضا - وهو لب الوعي النقدي كما قلنا ، بل لب النظرة إلى الحياة - لا يتكون إلا من خلال الممارسة الجزئية . وبقيت كلمة أخرى أحب أن أضيفها بشيء من الإنصاف ، وهي أف من قالوا الآن بأن هذه الندوة يجب ألا تدور حول متابعة ما هو موجود ، وهذا الأمر يبدو سيئا ، ويبدو أن هذا القول معارض لما اقترحه الأستاذ بدر ، ولكني مازلت مصرا عليه الآن . لماذا ؟ لأن معظم ما يوجد هو من قبيل الأخذ السطحي ، وليس من قبيل الفكر النقدي الخلاق ، سواء كان في تطبيقات جزئية أو في مناقشات نظرية . وبناء على ذلك ، ولأن الموقف في نظري - الموقف الحضاري لا النقدي فقط - موقف حاد جدا وفاصل ، فإني لا أريد أن تنتظر حتى المتابعة ، بالرغم من اعترافي بقيمتها ، لأنها لا يمكن أن تكون متابعة مثمرة وجيدة إلا بالوعي النقدي ، بل إن المتابعة تقتضي أيضا أن تنفي من الأصل أشياء لا ينبغي أن تدخل . وما أكثر السخافات التي تصدر من المطابع ، وتناقش في مدرجات الجامعة من رسائل ماجستير ودكتوراه . وجزء من المتابعة ألا يوجد الشيء الذي لا يستحق أن يتابع . وهذا يقتضي وجود القيمة النقدية من الأصل ، ولذلك قلت : حتى المتابعة ينبغي أن أضع فوقها أيضا الوعي النقدي واستقلالية النقد . وفي النهاية يمكن أن أكون بعد استفزاز جابر قد التقيت معه .

بدر الديب

أنتصور أننا عندما بدأنا باستبعاد الحديث عن المناهج كان من ضمن هذه الأدوار المقررة للنقد ما يسمى النقد النظري . وهذا النوع من النقد جزء أساسي من الكلام الذي قاله الدكتور شكري . والكلام الذي قاله الدكتور جابر بأي معنى من المعاني . وأعتقد أن هذا يدخل في الفلسفة . وأنتصور بالطبع أن ليس فينا من يخاف من المنهج ، لأنني أعتقد أن الممارسة للقراءة تنفي الخوف ، وأن المشكلة ليست مشكلة خوف ، وإنما المشكلة هي أننا نترك شيئا ، ونظل نقول : إن هناك مشاكل قائمة ، على الرغم من أن سبب المشاكل هو الشيء الذي تركناه ؛ أي أننا نقول : إن هناك أزمة نقد ، ونقول إن مشكلة الأدب عندنا أنه يستعير من الخارج . كيف يظهر ذلك إلا من خلال

التطبيق ؟ . وكيف يظهر ذلك إلا إذا تناولت أدبيا يكتب رواية بعد أن يكون قد قرأ ترجمة سخيقة مريضة لروب جرييه . ويريد أن يكتب رواية مثلها ، وغير أن أقول هذا الكلام وأبينه وأوضحه . إن ما يجب أن تناقشه هو أنه ليس هناك تصد كاف لما هو ضعيف أو سخييف أو عظيم . ونظرا لعدم وجود هذا التصدي فإن الأشياء تنفتت ولا تتراكم . كذلك نحن نستسهل أحيانا أن نفكر تفكيراً نظرياً . وبكل أسف ، فإن هذا التفكير لا يكون في الحقيقة نظرياً بمعناه الفلسفي . وليس هناك بعد تفكير نظري عندنا ، بمعنى أنه لم يقدم لنا أحد تفكيراً نظرياً حتى الآن ، وإنما الذي يحدث عندنا هو نقل للأفكار النظرية . فأنت الآن تستخدم كلاماً رائعاً جداً ، وهذا عظيم ولا يذكرك أحد . ولكن عندما تطبق هذا الكلام في نقدك التطبيقي سيظهر هذا كله ؛ سيظهر الجانب النظري لديك أو تفكيرك أو رؤيتك للعالم التي تستخدمها . هل هناك أحد دون رؤية ؟ حتى الفلاح أيضا له رؤية ، ولكن المهم هو أن تصاغ في وضوح وأن تحلل . إن القضية هنا هي كيف يطبق النظري ، وكيف يفهم ؟ وأذكر أن ليفر الذي أخرج مجلة Scrutiny له كتاب مشهور ، وهو كتاب طريف جداً ، فقد جاء بعدد من النقاد ، وأعطى كلا منهم قصيدة ، وطلب منهم نقدها . ثم جمع هذه القصائد في هذا الكتاب . وما أود قوله هو أن خلق التيار يبدأ من الجزء ، من عملية التطبيق .

عبد المحسن بدر :

ليس هناك كلام يمكن القول عنه إنه استفزازي في هذا الموقف ، وإنما يجيل لي أن المثقف العربي جزء من الأزمة هنا . هذا برغم أن ما يعانيه من ظروف حضارية معينة يشكل بالنسبة له أزمة ملحة لابد أن يفصح عنها ، وامتناعه عن ذلك هو ما يسميه الدكتور جابر - في تعليقه - بالخوف . والواقع . ليس هناك خوف ، وإنما هناك إحساس بأزمة حضارية ، وانحراف في اتجاه معين بصورة أزيد مما ينبغي . وهذا الانحراف يكاد يصل إلى حد الجدور . وكل ما في الأمر هو أننا لا نريد الاستسلام لهذه الموجة ، وإنما ينبغي على المثقف الواعي أن يوجه أنظاره إلى ما يجب أن تتوجه إليه الحركة الحضارية لهذا المجتمع ، دون أن يقع فعلا في الانحراف أو في التقاليد الأعمى . وأود أن أؤكد أن هذا القول لا يحمل دعوة إلى الانغلاق ، بل على العكس ، فيه دعوة إلى مزيد من الثقة بالنفس ؛ لأن من يقول ذلك لابد أن يشعر بأن في واقعه ما يمكن فعلا أن يبدأ منه حركة حضارية معينة ، تخلص النقد من المصائب التي يواجهها المثقف والناقد في الحقيقة . إن هناك مستويات للنقد أيضا ؛ إذ النقد - كنشاط - له مستويات : مستوى الجريفة ، ومستوى المجلة العادية ، ومستوى المجلة المتخصصة ، ومستوى المجلة المؤصلة . ونحن بسبب الأزمة الثقافية عندنا نضطر أحيانا - بل نجد أنفسنا مضطرين - لأن نلعب الأدوار جميعا ، أو نحاول أن نجد صيغة للجمع بين هذه الأدوار جميعا . وحتى نتخلص من هذا - وهو عبء شديد جدا - أقول لنفسي : حسنا ، فلأضرب في اتجاه ما . ولكني أجديني إذا ضربت في اتجاه ما بشكل جاد ومؤصل ، فقد يؤدي ذلك إلى ضرب على مختلف



المستويات في اتجاهات أخرى . ولذلك فإني أحاول قدر الإمكان أن آخذ نوعية من هذه النوعيات وأوصل فيها .

وأما النقد الذي يريده الأستاذ بدر لحل المشكلة فهو في تصوري أن يكون موصلا على الأقل ، سواء على المستوى النظري أو المستوى التطبيقي . أو بتعبير آخر - أن يفهم بعضنا ما يقوله البعض الآخر . أو أن يفهم الكتاب المبدعون ماذا نريد أن نقول ، وهذا جزء من الواجب في مختلف مستويات النقد . وتبدو لي أحيانا مناطق معينة أريد أن أوصل فيها بجدية . وأنا أقبل أن توصل لي مجلة ما المنطلقات النظرية للنقد بجدية مع العناية ببعض التطبيق ، ولكن بشرط أن تكون هذه المجلة موصلة بالضرورة . وهنا أقول بأمانة : إن الكثير من مقالات مجلة فصول لم تستطع أن تصل إلي . وإذا لم نستطع هذه المجلة أن تصلني بشكل كامل . فمن باب أول أن يؤدي ذلك إلى افتراض أنها لن تصل إلى عدد كبير جدا من النقاد ، ومن باب آخر . أتصور أنها لن تصل إلى الكاتب المبدع الذي لا يزعم أنه متخصص بهذه الطريقة . وعندى إحساس أيضا بأن صدور المجلة بهذه الصورة سيغلق باب الحوار ، فيصبح كل عدد حوارا بين أطراف مناهج مختلفة . ولكن لن يكون هناك الحوار المستمر . لماذا ؟ .. لأن الحوار المستمر معناه استمرار مناقشة قضية معينة في أعداد متعاقبة . والمجلات المتخصصة تتناول كل منها فرعاً معيناً من الإبداع أو من مجالات النقد . ولكن عندما آتي لأناقش مشكلة في المجالات النقدية المطروحة في هذه المجلة أجد أنها تسد الطريق . فالحوار الذي تدعو إليه سيكون داخل كل عدد على حدة ، بشكل غير مباشر ، في حين أن الحوار المباشر الذي هو جذير بأن يؤصل المناهج مستطع منقطع الصلة في الأعداد المختلفة . وبالتالي لا يكون هناك استمرار لقضية معينة في أعداد مختلفة بحكم الطابع النوعي للأعداد . وهذا يعود بنا من جديد إلى مشكلة المتابعة والتطبيق . ونحن نريد فعلا متابعة على مختلف المستويات . وهذا جزء من أزمئنا . ومن يستطيع أن يقوم بهذا الدور الجديد للنقاد ، وهو دور المتابعة ودور التأصيل في نفس الوقت ، فإننا ندعو الله أن يعينه عليه . ولكننا في نفس الوقت سنقع من بعض النقاد أن يكون لهم دور معين على مستوى معين إذا ما كانت إمكانياتهم لا تسمح لهم بكل هذه المتابعات . وهذا ما أردت أن أقوله .

بدر الديب :

أريد الحديث عن المجلة .. وإن كان ذلك خارجا عن الموضوع .. ممكن ؟

عز الدين اسماعيل

في الحقيقة أنا لا أريد للمجلة أن تسلب منا الموضوع ، وإن كنا لا نجد حرجا في نشر هذه الآراء . إلا ما كان منها من قبيل المدح الخالص .

بدر الديب :

ولماذا .. إن هذا نقد ومناقشة للمجلة ولا بأس بذلك .. على أي حال أود أن أقول ما أريد ، ولك الحرية - بعد - فيما تفعل .. في

الحقيقة أعتقد أن الكلام الذي قاله الدكتور عبد المحسن من أن المجلة ليس فيها حوار - كلام لا أوافق عليه . وما أعتقد أنه - الحوار سيأتي . فالمجلة جديدة والحوار آت لا محالة . أما القول بأن جزءا كبيرا من المقالات الموجودة غير موصل فهذا صحيح ، ولكن ذلك جزء من طبيعة اللحظة والمنهج الذي نتحدث عنه . فهذا المنهج معقد شيئا ما ويحتاج إلى قدر أكبر من المعرفة الطويلة . وهذا سيأتي ، وليس هناك حرج في ذلك . وما أعتقد أنه أننا كلما تخصصنا بهذا القدر ، سمح ذلك بأن يكون هناك حوار فيما بعد . لأنك يمكن أن تقول هذا الكلام وينشر في المجلة . ويمكن أن تقول إن هذا العدد من المجلة فيه كذا ، أو أن هذا المقال فيه كيت أو أن هناك أشياء تختلف بشأنها في الترجمة . وقد قمت أنا شخصيا بهذا ، فهناك أشياء لا أرضى عن ترجمتها ، وأخرى ضاع فيها المعنى من بعض الجمل ، وأخرى أعجبت جدا بالحل الذي وضع لها . والمسألة أننا ندخل مشكلة لم تطرح عربيا قبل ذلك .. فماذا نعمل ؟ ..

عز الدين اسماعيل :

لي كلمة أيضا عن نقطة مهمة بالنسبة لموضوعنا الأصلي ، وهي أن دور النقد الرائد هو أن يطرح فكرة تكوين ذوق لدى القارئ . ومن الملحوظ بوضوح أننا نعيش بالنسبة للنتاج الأدبي والفكري بصفة عامة حالة تفكك وتباين مطلق في مستويات التلقي ومستويات التقدير والفهم ، إلى حد أننا لا نكاد نلتقي عند حد أدنى من التقدير للأشياء . وهذا التقدير للأشياء هو وظيفة النقد بلاشك بمعناه العام . بالنسبة للأدب ، كيف يمكن أن يقوم يقوم النقد بكل الذي يساعد على خلق حد أدنى من الالتقاء عند ما هو مقبول ، وله وزن وقيمة ، ورفض ما ليس كذلك . هناك حقا أشياء كثيرة جدا - أشار إليها الدكتور شكري - لا ينبغي أن تدخل أصلا في باب التقدير ، وهذه الأشياء مطروحة وتطرح على الناس ، وتلقى قدرا من العناية بشكل أو بآخر . وتقرض فرضا ، ويظن مع مضي الوقت والإلحاح عليها أن هكذا تكون الأشياء : هذا ما نستطيع أن نقوله ، هذا ما تنتجه ، هذا ما نبدعه ، وتتفاوت بعد ذلك النظرة إلى هذا الشيء تفاوتنا باهظا للغاية ، لدرجة أنها قد تكون من وجهة نظر بعض الناس مرفوضة أصلا . ومن هنا نسأل : هل من وظيفة النقد أن يخلق بطريقة غير مباشرة نوعا من الالتقاء عند حد أدنى من المعقولة Common Sense ، يضبط هذا التفاوت الباهظ بين نظرتنا للأشياء ، وتقديرنا لها أو حتى بالنسبة للأشياء عموما وللأدب خصوصا - كيف يستطيع النقد أن يؤدي وظيفته هذه الآن ؟ . وهذا يعود بنا إلى الوضع الحضاري العام ، وهو أن تكون هناك أرضية مشتركة ، أو حد أدنى من الالتقاء والتفاهم التلقائي عند هذا الحد . وإذا ما اختلف الناس بعد ذلك فهو الخلاف أو الاختلاف المثمر المفيد . فهل هناك وسيلة أو وسائل لضبط معايير تصبح مع مضي الوقت مسلما بها ؟ . وما هذه الوسائل ؟ . وهل هذه وظيفة النقد ، أو هل يستطيع النقد أن يسهم في هذه الوظيفة من جانبه بوصفه مؤصلا للقيم ومرسحا لبعض المعايير والمفاهيم وما إلى ذلك ، سواء كان ذلك من خلال الممارسة العملية أو من خلال التنظير أو الفكر النظري الصرف ؟

هناك مشكلتان : مشكلة التراكم ، ومشكلة إرساء القيمة الأدبية وخلقيها .. لماذا لم ترس قيم أدبية إلى حد ما ، بحيث تصبح جزءا من المسلمات الفكرية ؟ لماذا لا نحاول في الحقيقة أن نشعر من خلال المناقشة بأن ثمة درجة من التراكم ، وأن هذا التراكم الموجود هو ما جعلنا ننق بعض الأشياء أصلا خارج المناقشة ؟ هناك أيضا درجة من التراكم وهي التي عبر عنها الدكتور شكرى عياد بأن هناك أصلا أشياء تطع وأعمالا لا تثير السؤال حولها ، أو أن تناوئها غير مطروح ، وهذا يختلف عما قاله الدكتور عز الدين من أن هناك أشياء تتحول إلى قيم بالإلحاح عليها . ولكن في الحقيقة هي قيم زائفة ، ولن تصمد مع الزمن ، ولن تعيش لمدة طويلة عندما تخضع لإعادة الفرز الدائم . وهذا الفرز الدائم من المفروض أن يقوم به النقد لإعادة النظر في القيم الأدبية والمسلمات الموجودة . ولكن هذا لا يحدث ، وإنما القائم في الواقع الأدبي والنقدي هو بعض المسلمات ، مثل القول بأن أهم كاتب مسرحي في مصر أو في العالم العربي هو توفيق الحكيم ، في حين أن هذه المسلمة لم تمحص تمحيصا دقيقا لنعرف حقا هل هو أهم كاتب أم لا . وبتعبير آخر ، ليس هناك موقف نقدي من هذه المسلمة ، أو عمل يحاول رفض هذه المسلمة ربما للوصول إلى إثباتها في النهاية . وكذلك القول بأن أفضل روائي هو نجيب محفوظ ، فهذا قول لم يخضع للتمحيص . كل هذه المسلمات الموجودة ، من المفروض أن كل جيل نقدي لابد أن يقوم بطرحها للمناقشة من جديد . وبذلك يكون التراكم تراكما حقيقيا وخلقا

والحقيقة أن هذه المسلمات الموجودة معوقة لحركة الإبداع ، ومعوقة لحركة التقدم ، وهي تؤدي إلى إرساء قيمة أدبية تتمثل في أنه لكي تصل إلى قمة الأدب العربي ينبغي أن تكتب كنصيب محفوظ ، أو لكي تصل إلى قمة العمل النقدي يلزم أن تكتب مثل فلان ، أو إلى قمة المسرح أن تكتب مثل فلان ، وهذا خطأ تماما ، وربما يؤدي إلى قفل الطريق في وجه الإبداع . والمشكلة أن هذه المسلمات تظل تتردد ونظل نتعامل معها دون أي تمحيص ، فتؤثر تأثيرا كبيرا جدا على خلق التيارات الأدبية في الإبداع الأدبي ، وتؤثر على الكتاب الذين هم كتاب المستقبل ، الذين يرون الطريقة للكتابة هي أن يكتبوا مثل هذا أو ذاك ، وأن هذا هو الهدف الذي يجب أن يصلوا إليه ، في حين أنه لو وجد هذا الفكر النقدي الذي ينقد نفسه باستمرار ، والذي يمحص المسلمات الأدبية المطروحة باستمرار ، فإن القدرة على الإبداع سوف تكون أكبر . إن المبدع الجديد لا ينشأ إلا في حركة فيها قدر كبير جدا من التجريب والمغامرة والقدرة على النقد ، فيجعل الناقد - من ثم - ينظر إلى عمله بشكل نقدي . وهذا يذكرنا بما قاله الدكتور شكرى من أنه حتى في البحث الجامعي لا يحدث هذا الموقف النقدي . والمشكلة هي أن يقرأ الباحث ثم يرتفع فوق هذا المحصول الذي قرأه ، وكل الأشياء التي جمعها ، ثم يخرج برؤية . وفي الإبداع يحدث نفس الشيء ، أي يعرف المبدع أن هذا المطروح أمامه ليس أفضل ما كان ، أو هو ليس أفضل ما يمكن أن يكون ، وبالتالي تكون لديه القدرة على المغامرة ،

فتفتح أمامه الأبواب . وهذا من شأنه أن يحدد الأدب نفسه ، وأن يحدد النقد أيضا ، وينحلي إلى أن الطريق إلى هذا جزء كبير من الممارسة ، وجزء أكبر منه يتعلق بالبحث في مشكلة التراكم .

وعندى تصور أو فرضية بأن أشياء كثيرة جدا مما كتب في العشرينيات والثلاثينيات والأربعينيات تبدو أكثر تقدما مما يكتب

الآن .. وأيضاً لماذا تدور القيم العقلية الأساسية في الفكر النقدي تقريباً في حلقة مفرغة ؟ ولماذا يحارب طه حسين نفس المعركة تقريباً التي حاربها الطهطاوي ؟ ولماذا كرر مندور تقريباً نفس المعركة ؟ ألم نحاول نحن في هذا الجيل أن نرسي نفس القيم التي حارب من أجلها طه حسين وهوجم من أجلها ؟ . لقد كان المفروض اليوم أن تكون هذه القيم قد استقرت في شكل مسلمات لماذا لا تحدث عملية Institutionalization تهيء للبناء فوقها ؟

بلر الدبيب :

لاشك أن هذا هو دور النقد بالطبع ، أن يرسي ، وأن يجمع ، وأن يوحد القيم . إن تصوري أيضاً أننا يجب أن ننظر إلى المسألة نظرة فيها قدر من الجزئية مرة أخرى ؛ لأن هذه المشكلة ليست بدعاً فيها ، ولستنا وحدنا الذين وقعنا في مثل هذه الأزمة ، أزمة الاحتياج إلى نقد نظري ، وإلى قيام مدرسة . وأعتقد أنه ليس هناك تفكير نقدي قام إلا بالشعور بأزمة نقدية . وحسباً شئت ، أذكر أي اسم نجد أن وراءه أزمة ، سواء كان مرتبطاً ارتباطاً مباشراً بالتعليمية deductism مثل أرنولد أو غيره حتى المعاصرين . أو قبل ذلك . وأنا أنصوّر أن لدينا مجموعة من القضايا نتركها . فنحن مثلاً نقول إن هناك مصادر أساسية في النقد ... هذه المصادر يجب أن تترجم وأن تخرج ، ومن يرد الأخذ منها فليفعل ، ومن لم يرد فلا ضير ، ولا ينبغي أن يكون هناك خوف . هذه ناحية ، والأخرى أنه ليس هناك وعي حقيقي بالجهد الكبير الذي تقوم به الجامعات وأساتذتها ، سواء كانت هذه الأعمال جيدة أو سيئة والذي يحدث أن هذه الأعمال تموت لأنها لا تجد منه شيعها . وأنا أعتقد أنه ما من أحد - منذ سنوات طويلة - لم يحاول القول بأن هناك نظرية نقدية عربية ، وأنها متطورة ، وأن لها مدارس . أنتم تقولون لنا هذا الكلام باستمرار ، ولكنه ليس في أيدينا ، وليس موجوداً باستمرار في وعي القارئ العادي ولا أقول المتخصص . وأرى أنه يجب أن يكون موجوداً ، وإلا كيف نصدر أحكاماً ، وأنا أنصوّر أن هذه إجراءات جزئية ليس فيها تفرقة بين التفكير النظري ، وبين هذا المنهج أو ذاك . ليست هذه هي القضية . هذه التفرقة بين المناهج ، وبين النظرى والتطبيق مشكلة يواجهها الناقد نفسه ، أو يواجهها الذي يقود حركة معينة ، فهذا شأنه وسوف يحكم عليه تبعاً لها ، وإنما الباقى يجب أن نتاح له فرصة للظهور .

عز الدين اسماعيل :

يمكن أن نهم من هذا أيضاً أن المهمة الملحة للناقد العربي اليوم ، هي خلق نوع من الترابط ، على الأقل بالنسبة لنتائج الحقبة الحديثة باعتبارها وحدة ثقافية وحضارية متصلة الأجزاء والحلقات . وإذا كان كل واحد من الذين ظهروا على خريطة النقد الأدبي منذ مائة عام إلى اليوم ، يصنع بنفسه جزيرة فيها من الخيرات ما فيها ، ومن غير الخيرات كذلك ، فإن فكرة إعادة ربط الخيوط بين المخرقات تؤدي إلى أن طريقة من الطرق التي يمكن أن نكون مطالبين بها الآن هي أن ننشئ

الجسور أولاً بين هذه الجزر المختلفة لنصنع منها أرضاً واحدة ، وهذه ناحية ، أما الأخرى - وقد أشار إليها الدكتور صبرى - فهي إعادة تقييم النتائج الذي تم في هذه الحقبة ، ورسب مفاهيم ظلت تتداول جيلاً بعد جيل ، على أنها منتية ، وأنها حقائق ثابتة . وفكرة إعادة النظر هذه ، يمكن أن توصلنا إلى تقييم أشمل وأعم ، توضع فيه أيضاً هذه الجزر المفرقة في حيزها وفي مكانها الصحيح .. وبقدر ما ، لا أدرى مدى إمكان تحقيقه ، يمكن تلمس خيوط متصلة في نموها واطرادها بشكل ما . وهذا من شأنه أن يشكل نسيجاً واحداً مطروحاً على الفكر ، بمعنى أنه لا يظل غائباً ترجع إليه عندما تريد معرفته ، وإنما يجب أن يكون ظاهراً تراه وتعرفه في نسيج متصل ، ويصبح كل من على الخريطة له دوره المحدد والمعروف ، وظله المتصل بأي ظل ، وهنا تتضح الصورة . وفي وقتنا الراهن يمكن للنقد أن يمارس هذه المهمة - كوظيفة ملحة - بأن يعود إلى النتائج الذي حدث ، وإلى مجموعة الأحكام والأفكار والتصورات .

شكرى عياد :

هذا ما يسمى بالـ Metacriticism ، أى النقد الذى يتناول النقد ، وهذه تعد مهمة فعلاً ..

عز الدين اسماعيل :

يتناول النقد الذى تم .

شكرى عياد :

بالطبع

صبرى حافظ :

بالضبط . وأحب أن أعود مرة أخرى إلى موضوع السؤال : لماذا لا يكون هناك Institutionalization للقيم النقدية التي وجدت . هناك تراث نقدي طويل جداً من أيام الطهطاوي حتى الآن ، وهناك تراث عقل وفكرى وقيم عقلية مهمة جداً أرسيت . لماذا لا نزال نحارب مرة أخرى من أجل أن نرسيها الآن ؟ ولماذا لم تكن هناك - من قبل - عملية الإرساء المؤسسة ؟ وهل يمكن للمتابعة أن تعيش في فراغ ؟ . في تصوري أن مجتمعنا قد حدث فيه شيء غريب جداً ، وهو أن الفرد استبدل بالمؤسسة ، فأصبح كل واحد وقد تحول إلى قيمة أدبية أو قيمة فكرية يحدث لها نوع من التركيز في الذات ضخمة جداً . وهذا يؤدي به في النهاية إلى أن يتدهور نقدياً .

شكرى عياد :

أنت تعود إلى أنماط حضارية هي في الحقيقة أوسع بكثير مما نحتله هذه الندوة .

جابر عصفور :

هل يمكن الفصل بين السؤال الذى يطرحه الدكتور صبرى على المستوى النقدي والأنماط الحضارية ؟

صبري حافظ :

المشكلة هنا ليست قضية نقد . ولكن هناك شيئا بنقصنا ، وهو ما يسمى بتاريخ الأفكار . أي أن مجرد التاريخ الثقافي في حد ذاته غير قائم ، ليس بالنسبة للعصر الحديث فقط ، وإنما لكل الأدب العربي . وأنا ما زلت عندما أتلص الجرجاني ، أو غيره ، أجد أنهم غرباء عني ، وهذا لا يصح ، بل يجب أن يكون هؤلاء قائمين في وعيهم بها كان رأيي فيهم ، وهذه مشكلة تاريخ . وأنا أعتقد أنها مرتبطة بأشياء كثيرة : مرتبطة بنسبة الأمية الموجودة عندنا ، ومرتبطة بنسبة التعليم ، ومرتبطة بدور الجامعات ومرتبطة بدور الكتب والثقافة .

شكري عباد :

وأنا أقول إنها مرتبطة بضعف الخلق . ولكي تكون قادرا حقا على أن تتناول هؤلاء بالحديث ، لابد أن تكون قادرا على النظر إليهم وأن تبدي رأيك فيهم . ومادمت لا تستطيع أن تلتزم بفكرك أنت ، فسيكون ما تكتبه عنهم مجرد كلام غير ذي جدوى . ونحن ما زلنا نكتب كلاما لا جدوى منه حتى الآن لأننا نخاف . وليس معنى هذا أني أنكر التراث الحديث والنقد كما قلنا ، وإنما أقول إن اللمحات أو القدرات الخلاقية في حقيقة الأمر محدودة ، وأنا مقلدون ونقله ، وما زلنا كذلك . مع كل الاحترام لما نتم .

جابر عصفور :

ربما كان هذا من الدكتور شكري يعني اقتراح سؤال للدكتور عبد المحسن بأننا مقلدون ونقله .

عبد المحسن بدر :

أريد في الحقيقة أن أرجع للسؤال التي أثارها الدكتور عز . هل هناك إمكانية لخلق ذوق عام أو إيجاد حد أدنى من الالتقاء ؟ . الواقع أن هناك ما يعترضنا في هذا المجال .. ودعونا نصرب في الجذور بقدر ما . جميع الدول الشبيهة بنا .. ومن بينها الدول العربية - يطغى الإعلام فيها على الثقافة . والمفروض أن الثقافة في أي دولة أمر استراتيجي ، بينما الإعلام تكتيكي ومتغير يومي . ونفرا لغلبة الإعلام والحاجة إليه في كل هذه البقاع ، فإن الثقافة تخضع له ، فتتغير بالتالي تكتيكا على المستوى العام نظرا لتغير الإعلام ، والمواقف التكتيكية المعينة على الصعيد الواقعي .

والناقد الذي يريد أن يحمل مسئوليته كاملة في هذا الجور ، إنما يحمل عبئا ثقيلا ، لأن الصعبد العام لا يساعده ، بل إن الظروف العامة تعوقه بأكثر مما تعينه . ومن هنا فإن الناقد الواعي ، أو حسن النية ، أو من يريد أن يحمل مسئوليته كاملة - إذا كان ملتزما ومسئولا - عليه أن يساعد نفسه . ولكن يساعد نفسه بأي معنى ؟ أولا ، ألا يكون متناقضا مع نفسه .. وهذه تعود بنا إلى رؤية للعالم ، وأن تكون ثقافته متكاملة ، بمعنى أن الأرضية التي يتحرك عليها - مثلا في المجال السياسي وفي نظراته الاقتصادية ، وفي نظراته النقدية والأدبية ، أيا كانت هذه

النظرة - يجب أن تشكل كلا متكاملا . ومن هنا ينطلق من موقف معين ثابت : ولا أعني بالثبات الجمود ، وإنما أعني أن يكون له موقف متبلور خاضع للتوعية والتعميق إلى آخر كل هذه الأمور . ثم عليه بعد ذلك أن يكون متسقا مع نفسه في توصيل هذه الرؤية من خلال ممارساته العملية الإبداعية ، وتوصيلها بأكثر قدر ممكن من الوضوح . ومن هذا الوضوح تبدأ المواقف النقدية في التبلور ، وتكون هذه المواقف المتبلورة واضحة أيضا . لذلك يتبلور موقف حضاري معين من رؤية العالم . وبالتالي يبدأ الناس يفهمون بعضهم البعض ، فيعرف كل واحد موقع الآخر . ومن ثم يكون أقدر على الفهم والحوار والتعامل معه في نفس الوقت . وتصوري أن هذا هو الطريق إلى تكوين الحد الأدنى . إذا ما أردنا أن نحقق حدا أدنى في الواقع النقدي الذي نعيشه .

عز الدين اسماعيل :

هذه رغبة بالنسبة للمستقبل ، وأما بالنسبة لما تم إنجازه عبر المائة عام السابقة ، هل نحن نقف منه موقفا واحدا ؟ . ولماذا تختلف هذا الاختلاف الكبير ؟ . التجربة التي مضت ومحضت ودرست واستقرت في وعينا وفي ضميرنا بشكل ما ، كيف نكون .. على الأقل - بالنسبة إليها على قدر من التفهم المشترك الذي يسمح بحوار جديد ؟ وأريد أن أقول شيئا . إذا أردنا أن نتحاور اليوم ، وأردنا أن نتواصل من خلال هذا الحوار لإرساء حد أدنى مشترك ، كيف يتسنى لنا هذا ونحن نختلف أشد الاختلاف حول فلان من المبدعين الشعراء أو الكتاب ، أو حول قيمة الفكرة القلانية التي طرحها فلان أو ما إلى ذلك . في الزمن الذي أصبح ماضيا . في تصوري لن نصل قبل أن نحسن كل ذلك ونغريه ، ونتلاقى فيه عند حد ما من التفهم المشترك . كل هذا هو الذي يؤهل اللحظة الراهنة لأن تسمح بهذا الحوار المتبادل ، أو الذي يمكن أن يتبادل . والقضية الآن هي أن إنشاء الحوار نفسه معضلة . نتحاور مع من ، وبأي لغة ؟ أنت تفكر مائة مرة في أن تدخل الحوار أولا تدخل ، لأنك ابتداء تدرك أنك تقف على طرف نقيض مع الآخر ، وأن الحد الأدنى من التفهم مفقود .. والسبب في ذلك أن كل التجربة الماضية أخذت في ضمايرنا أشكالاً مختلفة متباينة تماما . أنت ترى هذا الشاعر قمة ، وأنا أراه رجلا سطوحيا وعاديا ، أو أنه ساذج ، وأن عطاءه لم يصنع شيئا . وهكذا لا نكاد نجد القدر المشترك الذي يحصن التجربة الماضية كلها . ويجعلنا نتحاور حول ما يجب أن يكون الآن أو ما يجب أن يكون في المستقبل .

بدر الديب :

أتصور أنك عبرت بقدر كبير - إلى حد ما - من التشاؤم . وربما كنت أنا الذي بدأت أولا بهذا التشاؤم . أعتقد أن هناك أنواعا مختلفة من الاتفاق يمكن أن نلتقي عندها وهي كثيرة وقائمة .. وعندما ننظر إلى تاريخ الأدب العربي كله نجد عددا من الشعراء يمكن أن نلتقي حولهم . وكذلك هناك نقاد يمكن أن نلتقي حولهم ، وليس هذا هو المشكل . والخلاف في الحقيقة أمر لا أخشاه ، وهو معروف في أوروبا ، وفي تاريخ أوروبا بشكل قوي ، حتى إنهم يختلفون حول «ميلتون» .. وقد ذكر



أحدهم للآخر أن كل ما يحبه عند ملتون هو نفسه ما لا يحبه هو. وأنا أتصور أن ليس هناك خوف من هذه النسيبة ، وإنما المهم هو أن يكون هذا مصاغاً ، لأنك عندما تقف منى موقفاً مضاداً تماماً ، وكان موقفك واضحاً ، فسوف أقرب منك ولو بالفهم ، أي ستصبح معارضتي لك أكثر تعقلاً إن كنت معارضاً . وأعتقد أن هناك أمرين نحتاج باستمرار عن صنعها : أولها يتعلق بالجامعة ، وهذا الدور أساسي وخطير ، لأن كل الدراسات الأدبية الحقيقية لها متخصصون متفرغون في الجامعة ، ولا نستطيع أن نقيم مؤسسة للتفرغ لدراسة الأدب ، فهذا صعب . وأعمال الأساتذة القاد في الكليات يجب أن تكون معروفة ، مثل مجلتي هذه ، أو مثل السينما أو الأفلام أو التلفزيون . وعندما يصدر كتاب من كتب الأساتذة ، يجب أن نعرفه وأن نتحاور حوله ...

شكري عياد :

كلام الأستاذ بدر هو الذي استفزني ، وقد كنت أود التعليق على كلام الدكتور عبد المحسن ، وقبل ذلك كلام صبرى ، فهم يدخلوننا في مشاكل .. لقد بدأت القول باستقلالية النقد ، واتجه الحديث عن استقلاليته عن الإبداع . والأهم من هذا هو استقلالية النقد كنشاط فكري حضاري عن مشاكل أخرى كثيرة يريدون أن يفرقونا فيها . مثل مشكلة السياسة الثقافية وأنها استراتيجية بيننا الإعلام تكتيكي . مالنا وهذا ؟ وهنا يمكن أن اختلف فأقول : إن السياسة الثقافية لا تتعلق بالاستراتيجية ولا بالتكتيك . وأنا شخصياً أرى أن الثقافة ليست من مهمة الدولة أصلاً . الثقافة مؤسسة حرة ، وإذا تفضلت الدولة بإعلانها فهي مشكورة ، ولكن الثقافة ليست من سياسة الدولة . وعلى كل حال فلتتفق على طرح هذه المشكلة جانباً ، ولا نتحدث فيها الآن ، لأنها في الحقيقة أوسع بكثير من المشكلة التي بدأنا بها . وأخشى أن نترلق إلى مرض آخر غير المرض الذي أشار إليه الأستاذ بدر ، وهو مرض عدم الاستمرارية وعدم التراكم . والمرض الآخر الذي أقصده هو أننا بدأنا من مشكلة صغيرة . ولأننا مساكين ، وغارقون في ألف مشكلة ، نجد أننا غير قادرين على أن نحصر أنفسنا - ولو مؤقتاً - في هذه المشكلة الصغيرة ولو كبداية لحل جانب من المشاكل الكبيرة المتشابكة التي تملأ علينا ساحتنا . وقد كنت لا أحب أن تقع في هذا المرض الآن في هذه المناقشة .

صبرى حافظ :

نحن متفقون في هذا جاً . ولكن الكلام الذي قاله الدكتور عبد المحسن عن الإعلام والثقافة ، أتصور أن الجزء المهم فيه هو أن الإعلام يقوم بدور كبير جداً في إشاعة بعض القيم الأدبية ، وهذه القيم من المفروض أن يصححها النقد . فالإعلام يقوم بما أود أن أسميه بعملية طمس الذاكرة النقدية عند الناس ، أو أنه يلغيها تقريباً ، بمعنى أنه يستمر ويلج على أشياء معينة ، وهذه الأشياء تتحول إلى أشياء راسخة . وهذا يؤدي فيما بعد لا إلى مجرد تشويه معرفة الناس بهذه الأشياء التي يقوم بها الإعلام ، وإنما يؤدي إلى شيء أهم من ذلك ، وهو أننا في نهاية الأمر نصبح نقدياً وثقافياً وفكرياً مجتمعاً بلا ذاكرة ، وهذا هو

النتائج . عندما نقدم الإعلام على الثقافة فنحن نرسخ قيمة أخرى ، وهي أننا نلغي الذاكرة بمعناها النقدي ومعناها التراكمي . ويحدث هذا أيضاً من عملية مهمة ثانية وهي أن التراكم لا يتحول إلى مؤسسة فيصبح الفرد مدنياً لها ، بل إن الفرد يصبح هو البديل للمؤسسة ، وبهذا يتجمد ولا يتقدم . ونحن عندنا مشكلة كبيرة جداً وموجودة عند عدد كبير من كتابنا . وهذه مشكلة من المشاكل التي يجب أن يواجهها النقد : إن عدداً قليلاً جداً من الكتاب هو الذي يتقدم ، بينما عدد أكبر ينحدر ، أو يصل إلى مرحلة معينة ثم ينحدر فيها ، بل حتى في لغة التعبير ، وفي البناء . لقد كان هناك كتاب يكتبون الرواية منذ عشرين سنة أفضل من الرواية التي يكتبونها اليوم في مصر . إن الاستمرار ليس بالحلم استمراراً للأمام ، وإذا كان الأمر كذلك فإنه يؤدي إلى شكل من أشكال التخلف الأدبي والإبداعي والنقدي والفكري ، وعندئذ يأتي الإعلام ولا يترك هذا الموضوع في حالة . وإذا ظهر عمل نقدي متخصص صغير فإن الإعلام لا يعيد مراجعته ، وإنما يقول إن هذا هو الجيد .

شكري عياد :

دع الإعلام وشأنه ، فالإعلام لا يعمل هذا فحسب ، وإنما الإعلام يقوم بأشياء كثيرة جداً ، وقد تكون هذه الأشياء خطيرة ، وأيضاً إمكانيات الإعلام هائلة .

صبرى حافظ :

ليس لنا شأن إلا بعلاقة الإعلام بالثقافة ، ونحن نريد تحديد الموضوع كما أردت .

شكري عياد :

هذا الموضوع لا يمكن تحديده لأنه واسع جداً .. فالإعلام وعلاقته بالثقافة ، أقترح أن يكون موضوع ندوة خاصة .

عزالدين اسماعيل :

لو سمحتم لي أعود إلى النقطة المتعلقة بالحد الأدنى من الاتفاق كضرورة لإنشاء حوار بناء ، والاختلاف الذي أشرت إليه هو الاختلاف الذي يسبق الوصول إلى الحد الأدنى المشترك من الاتفاق ، الذي لا أعني به الاتفاق على حكم أو على قاعدة ، أو ما إلى ذلك ، وإنما أعني الاتفاق نهائياً وكلياً ، دائماً على المقادير ، أو على أن هناك أشياء حرك ، أو تظل في مستوى المسلمات ، أو تعود إلى حد أن تصبح مسائل . وإذا ما وصلنا جميعاً من التراجع إلى هذا الحد الأدنى من الاتفاق على الأشياء ، ثم اختلافنا بعد ذلك اختلافًا بعيداً ، فإن هذا الاختلاف يكون مشمراً ، وأنا أسلم به ، بل أرجوه وأطلبه لأنه دليل الحيوية .

صبرى حافظ :

هذا بدء ثقافي ...

عزالدين اسماعيل :

هذا إشكال جوهري وحقيقي في واقعنا ، وهو الذي ينبغي أن

نواجهه بالنقد ، أو نوجه وظيفة النقد إليه ، لإنشاء هذا الحد الأدنى من الوعي بالأشياء ، وتقديرها ، والقدرة على تقديرها . ثم يبقى بعد ذلك أن نختلف فيما دون ذلك ، ولابد أن نختلف كي يحدث النمو والتراكم والاتصال الدائم نتيجة الخلاف بعد الخلاف .. نختلف مع أنفسنا ، ونختلف معنا الجيل التالي وهكذا .. وهذا شيء طبيعي . إن كل شعب على الأقل يحرص على أن تكون بينه لغة مشتركة .. واللغة يفاهم بها الناس ولكنها لا تمنع أبدا أن يختلفوا فيما بينهم .

أما بالنسبة للدور النقدي فأريد أن أرجع إلى وظيفة عملية له حتى نصل إلى نتائج إيجابية لهذه المناقشة .. والوظيفة العملية التي أريدها هي أن يتجه عمل النقد فيما يتجه إليه في وقتنا الراهن إلى فكرة إعادة النظر والتقييم لنتائج حقبة نسميها الحقبة الحديثة في حياتنا باعتبارها مرحلة متجانسة ، وأن يعاد النظر في المسلمات والقضايا التي طرحت وأخذت على أنها مسلمات ، وأن تمحص مرة أخرى ، وأن تعاد عملية خلق الترابط والتجانس والتماسك بين الوحدات على أرض واحدة وهكذا . وهذا العمل يتطلب جهدا كبيرا من القائمين بالعملية النقدية من أجل تصفية ذلك كله إلى ما يمكن أن يبيىء لنا لغة مشتركة .. ولكن قبل هذا فليختلف الناس أحيانا على ما يقع في دائرة البدييات . أما كيف يمكن أن ينشأ حوار مشعر وبناء وإيجابي بعد ذلك ، فهذه هي القضية .

شكري عياد :

الحقيقة أني أريد أن أشير هنا إلى قضية لم نتعرض لها ونخص النقد بالذات ، وهي قضية التقدم الهائل الذي حدث في الفكر النقدي في خلال الأعوام الخمسين الأخيرة ، أو ربما أقل من ذلك في الحقيقة ، فقد تصل إلى ثلاثين سنة فقط ، أي بعد الحرب العالمية الثانية بالضبط . هذه القضية التي لم نشر إليها حتى الآن هي المسئلة عن كثير من الافتتان السطحي بما يأتي من الغرب ، وهو الأمر الذي اشتكى منه الدكتور عبد المحسن ، وأشار إليه الدكتور عز الدين إسماعيل أكثر من مرة عندما تحدث عن اختلاف لغات النقاد .. قد يكون هناك شيء من الظلم في الاتهام بأننا نكرر أنفسنا في نشاطنا النقدي الحديث ، والحق أن هذا ليس صحيحا ، والأولى أن نقيم ما صنعه الآخرون . فثلا مندور وهو أحدث ناقد كبير ، أصبح مؤسسة كما يقول الدكتور صبرى حافظ ، ولا أريد أن أطيل كثيرا في هذا ، ولكن كتابه « النقد والنقاد المعاصرون » عمل جيد ومهم في تقييم تراث من سبقوه بالإضافة إلى عمله هو بعد ذلك . هناك أيضا زميلنا الدكتور أحمد كمال زكي وله أيضا متابعة لهذا في النقد الحديث ، أي أن هذه العملية لم تتوقف ، وإنما المسألة ببساطة إذا ما عدنا إلى جذر المشكلة أننا مثل الأرض المنخفضة والغرب مثل الأرض العالية ، وبالطبع فإن مياه العكرة لابد أن تهب إلينا من عندهم على نحو ما يعرف الفلاحون من أن الأرض المنخفضة تأخذ ما يورد إليها من المياه الأرض العالية فتكثر فيها الأملاح . وإذن فتحن تأخذ التصفية المألحة من أرض الغرب . وإلى أن نستطيع الاقتناع بأننا فكريا على الأقل آدميون كما أن الآخرين آدميون أيضا ، وأننا دون خوف منهم ، وبكل الرغبة في أن نتعلم منهم لن نستطيع أن نكون أكثر من أنفسنا . أي بالتعبير البسيط : أنا لا أستطيع أن أكون أكثر مما أنا ، بمعنى أن القرد مهما حاول أن يقلد

الإنسان فسيظل قردا ، ولن يستطيع أن يتصرف إلا كما يتصرف القرد ، ولن يفكر إلا كما يفكر القرد . من هنا أقول أني مهما أخذ من الخارج فلن أكون إلا أنا ، ولابد أن يكون عندي الشجاعة لأن أكون أنا ، عندما أتعلم من الغرب أو عندما أفكر في تراثي .. وهذا قلب المشكلة ، وهي محنة خلقية أو مرض قبل أن تكون مشكلة نقد أو مشكلة حضارة .

جابر عصفور :

هناك نوعان من المشكلات .. مشكلات داخلية في بنية النقد نفسه ، ومشكلات تأتي من صلة بنية النقد بأشياء خارجية . لماذا ينصب التركيز دائما على قدر من المشكلات الداخلية مع أن الكثير منها في الحقيقة نتاج لمشكلات خارجية عنه . وأنا أوجه هذا الكلام إلى الدكتور شكري لأنه حريص دائما على أن يبعدنا عن هذا .

شكري عياد :

أنا ابتدأت من هذا

جابر عصفور :

ولكن كلما اقتربنا منها قلت لنا اتركوها .

شكري عياد :

لأننا لابد أن نركز على القضية الجزئية ، وإذا ما وسعناها بهذا الشكل وأردنا أن نعالجها بصراحة وموضوعية ، فسننتهي إلى ما انتهينا إليه الآن ، وهي حال لا نسر .

عز الدين الدين إسماعيل :

هناك قضية أثيرتها في البداية وهي قضية النقد الأكاديمي وغير الأكاديمي ، وهي قضية مطروحة أيضا وكثير من الناس مهتمون بهذه المسألة ويلحون على الكلام فيها . وهناك شبه اعتقاد لبعض الناس في أن هذا النقد الأكاديمي عمل يعزل نفسه بطبيعته عن الحياة وعن الواقع ، وعما تحتاجه البيئة ، وأنه يخلق في أوهام وفلسفات ، وما إلى ذلك من أقوال ترد في هذا السياق ، من قبيل أن النقد الفعال المؤثر الحيوي الذي تتوافر فيه كل الصفات الإيجابية هو ذلك النقد الذي يطلع علينا كل يوم أو بين يوم وآخر في هذه الممارسات البسيطة السريعة الملاحقة لكل ما يظهر من نتاج أدبي . وهذه القضية تحتاج إلى كلمة ، لا للاتصاف بشيء ، ولا للتقليل من قيمة شيء ، وإنما لوضع الأشياء في نصابها بالنسبة للوظيفة المنوطة بما يسمى النقد الأكاديمي ، وهل هو عمل معزول عن الحياة وعن المجتمع ولا وظيفة له مباشرة في واقع الحياة الأدبية ، وفي تطويرها ، وأن النقد اليومي الملاحق المتابع هو صاحب الدور الحيوي الحقيقي .

بدر الديب

النقد الأكاديمي هو الخلاص ، وهو الذي نتنظر منه الحلول دون شك ، ولكن كلمة الأكاديمي هذه تضطرب أحيانا في معناها . أحيانا

عندما يستخدمونها في النقد يقصدون بها الـ Scholarly work وهو عبارة عن القوائم البيبلوجرافية والنقد التاريخي للنصوص ، والتواريخ وما أشبه . وحتى هذا نحن محتاجون إليه احتياجاً حقيقياً . وأنا أتصور وأنا أتحدث عن المتابعة أرى أقول عنها : إن هذا هو الحد الأدنى الذي يجب أن نبدأ منه . ولكن الدراسات الأكاديمية هي طبعا خلاصنا في الحقيقة ، وإلا كيف نغير القيم وكيف نعمل في التاريخ دون جمع هذه المعلومات على الأقل ودراستها دراسة حقيقية ونقلها نقلاً حقيقياً ؟ النقد الأكاديمي بهذا المعنى ليس جوهرياً فحسب وإنما بدونه نضل .

شكري عياد :

يمكن أن أقول كلمة في هذه المسألة ، وربما كان هذا محاولة مني لترجمة كلام الأستاذ بدر . النقد الأكاديمي كما أتخيله في مفهومى هو أن الجامعات بالنسبة لدراسة الأدب هي المختبر الذى تنمى فيه الأفكار ، وهي تشبه في ذلك ما يسمونه بالـ Hot House المستعمل في تربية النباتات . وإذن فالجامعات في الحقيقة تعزل الأفكار - عمداً - عن الممارسة اليومية ، لأن هذا يسمح لها بأن تتطور وتنمو في شيء من الهدوء . وهذا يساعد جداً ، بل هو ليس مجرد مساعد ، وإنما يكاد يكون شرطاً جوهرياً للوعى النقدي الذى نحدثنا عنه . وكثير من العادات الأكاديمية ينبغي أن تكون عادات قائمة في الحياة ذاتها ، ومن ذلك ما يسمونه بالـ Sense of Fact أو الحرص على الأمانة في الوقائع . وهذا سلوك علمي ، بل يكاد يكون خلقياً يترى على أحسن وجه في الجامعة . ولكن إلى جانب ذلك هناك شيء يجب ألا ننساه وهو أن الأكاديمية من السهل أن تنزلق في دراساتها إلى تقليد ، وإلى السير في طريق معبد اتخذته أستاذ ما وأورثته تلاميذه ، ويظل هكذا إلى أن نحدث ثورة داخل الجامعة نفسها . وكلنا يعرف أن كثيراً من أساتذة الفلسفة وغير الفلسفة لم يكن أمامهم من سبيل إلى إصلاح الجامعة إلا بمحاربتها من الخارج . وهذا هو الشيء السيئ في الأكاديمية ، والذي يمكن أن يكون ظاهراً عندنا بنسبة أكبر من ظهوره في بلاد أخرى ، نظراً لأن الأستاذ الجامعي عندنا - بمنتهى الصراحة - مثقل بأعباء لا يقدر على حملها إلا أنصاف الآلهة . وليس مجرد الأبطال - فكيف يستطيع أن يبعد أيضاً فوق أن يراعى الأصول العادية الدائمة الثابتة للبحث العلمي . وهذا الكلام ينبغي ألا يترك دون تعليق من الدكتور عز الدين .

عز الدين إسماعيل :

الحقيقة أن هذا كتب أكثر من مرة في بعض المجلات . وقائه كثير من المشتغلين أيضاً بالثقافة . وربما وجد أيضاً إلى مجلة «فصول» فيها وجه إليها وفيها يوجه إليها من كثير من الناس من أنها مجلة أكاديمية ، وكأن كلمة أكاديمية أصبحت شعاراً تقبل به الشيء دفعة واحدة ، أو ترفضه دفعة واحدة . وكأن من يريد أن يربح نفسه ما عليه إلا أن يقول : إنها مجلة أكاديمية . ويتجنب بذلك كل الأعياء المتعلقة بالنظر فيها إذا كان فيها شيء ، أو أن يقول لنفسه : مادامت أكاديمية فلندعها جانباً للأكاديميين فقط . هذا معنى نسمعه حتى الآن ، وهذا دليل على أن المفاهيم البسيطة الأولية التي تقع في البديهيات لانكاد نلتقي عندها . أما ما

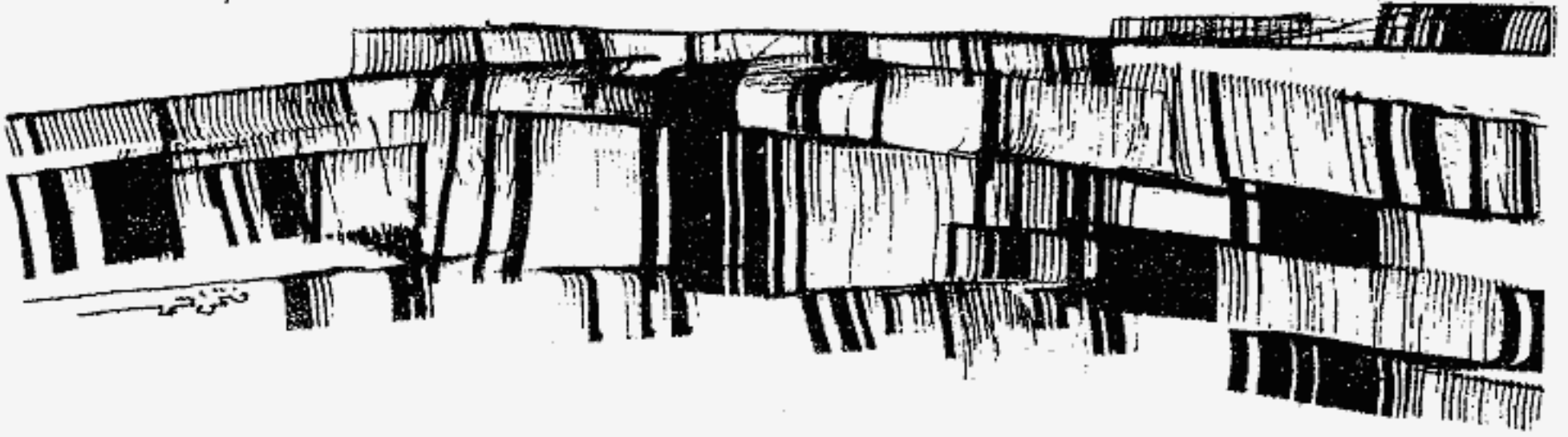
يلاحظ أحياناً من وقوع الأكاديمية في دائرة الجمود ، ففي الحقيقة أن هذا يتنافى تماماً مع الإمكانية الوحيدة المتاحة لفكرة التراكم والتتابع التي نحدثنا عنها من قبل ، لأننى أتصور أنه إذا ما كان هناك مجال محدد أو إطار محدد محصور تماماً ، فمن الممكن أن تتحقق فيه ظاهرة التراكم العلمي والتطور والنمو والاطراد . وكذلك الأمر في مجال الدراسات الأدبية أيضاً ، فهو مجال أكاديمي لأنه - وهذا يمكن الآن تسجيله والاتفاق عليه بشكل ما - إذا قيست الأبحاث التي قدمت في الدراسات الأدبية منذ خمسين عاماً إلى الجامعة بما يقدم اليوم فلاشك أن هناك مرحلة تطور ملحوظة . فمن الطبيعي جداً ، والمألوف جداً ، الذى يعيه كل مشغل بالجامعة ، هو أن يكون البحث أو العمل الذى يتقدم به ، أو الدراسة التي يقدمها - متقدمة خطوة ما عما سبقها من دراسات .

وعندما تأتى مرحلة من المراحل يتجمد فيها العمل بتأثير نفوذ أستاذ بعينه أو ما إلى ذلك فإن ذلك يؤدي إلى حدوث التخلف . وهذا قد يحدث في قطاع محدود ، لأن الجامعة أصبحت عدداً من الجامعات وعدداً من الأساتذة ، وعدداً من القدرات . وفى المحصلة النهائية أعتقد أن هناك ضامناً لهذا النوع من التراكم والنمو العلمي والاطراد في الدراسات النقدية والأدبية ، وهذا الأمر لا أستطيع أن أقول إنه متحقق خارج الإطار الأكاديمي بشكل ملحوظ بنفس الدرجة . فدراسات العقاد الأدبية في الثلاثينيات تمثل فئة من قيم الدراسات في ذلك الوقت ، وأعتقد أن أشباه العقاد - إن صح أن له أشباهاً من حيث الوضع الاجتماعي على الأقل - لم يستطيعوا بعده أن يحققوا المستوى الذى حققه هو في ذلك الوقت . وهذا الاعتبار معناه أنهم لا يتمكنون إلى العقاد ولا يتمكنون إلى فكر طرح قبلهم ، وعليهم أن يجاوزوه ، أو يصلوا إلى مستواه على أقل تقدير .

والفرق الذى أتمنئ في هذا السياق بين الدراسة الأكاديمية . وبين الدراسة خارج إطار الأكاديمية هو أن تحقيق التراكم العلمي أو التراكم الفكرى متاح بالضرورة . مهما كانت المعوقات في بعض الأحيان ، في إطار أكثر مما هو متاح خارج إطار الجامعة . ولذلك فإن نظرة إلى ما يكتب في هذه الأيام من كلام يقال إنه كتابة نقدية في صحيفة أو في جريدة أو في مجلة عابرة فليس أريد تقف هذه الكتابات من حركة الفكر النقدي التي مر عليها الآن قرابة مائة عام . وأحياناً ، أو في كثير من الأحيان ، نحس أن هذه الكتابات يمكن أن ترجع إلى الوراء عشرات السنين . ثم كما قيل في هذه الندوة من أن هناك كتابات نقدية قبل خمسين عاماً هي في مستواها وثقافتها ووعايتها روعيتها أكثر تقدماً من كتابات هذه الأيام . وهذه الوازنة انشفت إليها بالضرورة لا دفاعاً عن الأكاديمية ، ولا طعناً في غير الأكاديمية ، ولكن حرصاً على فهم الوظيفة الحقيقية للأكاديمية ، وكيف ينبغي أن تكون ، وما حققته ، وما يمكن أن تحققه .

شكري عياد :

تسمح لي بتعليق . إن ملاحظتك تدعو إلى ندوة خاصة عن دور الجامعة ، لجملة أسباب . نستطيع أن نتفق جميعاً على أن الجامعة هي البؤرة التي يمكن أن يتم فيها وعى ثقافى جديد ، لافى النفاذ وحده . بل



الراعى وإسهامها الكبير في النقد الذى صدر عنها وهما خارج الجامعة . ولا حرج في القول بأن هذا الإسهام يمكن أن يدخل في إطار الدراسة التى نسميها الأكاديمية ، بمعنى أنها يتوافر لها مجموعة من التقاليد العلمية الأساسية التى يجب أن تكون هى الحد الأدنى في أية دراسة نسميها نقدية . ومن هنا نبدأ الدخول في نقطة ثانية وهى علاقة الناقد بالجمهور ، وأقصد بالجمهور معناه الواسع : جمهور القارئ والجمهور الذى هو جزء من الحركة الثقافية . هل الناقد جزء من الحركة الثقافية العامة أم أن الناقد معزول عن هذه الحركة وعاكف على عمل الأبحاث في الجامعة ، وليس لأبحاثه علاقة آنية ولا دور كبير في هذه العملية ؟

هناك أيضا نقطة أساسية أريد أن أطرحها وهى العلاقة بين المبدع - سواء كان ناقدا أو كاتباً خلاقاً - وبين الجمهور ، بمعنى أنه لم يحدث حتى الآن أن أصبح الجمهور هو الشيء الأساسى الذى يتوجه إليه الناقد والمبدع معا ، بمعنى أن يكون الجمهور هو القاعدة التى تحمى المبدع اقتصاديا وفكريا ونحميه من أمور أخرى كثيرة جدا يواجه بها في عملية الإبداع . حتى الآن لم يستقل الكاتب أو المثقف المصرى عن كثير من المؤسسات الأخرى . ليس لها علاقة بمؤسسته الثقافية ، ولا بدوره بسبب أن علاقته بهذا الجمهور علاقة ليست أساسية . وهذه نقودنا إلى مشكلة أخرى أيضا عن المثقف التقليدى والمثقف العضوى إلى آخر هذه النظريات الداخلة في تلك المشكلة . والسؤال هو : لماذا لم يحدث هذا ؟ وهذا جزء من المشاكل الأساسية في مشكلة النقد وفي عدم قيامه بدوره . وواضح أننا من خلال هذه الندوة على شبه اتفاق بأن النقد لم يقم بدوره في مشاكل كثيرة جدا خاصة بقضية علاقته بالتراث والتراكم ومشاكل أخرى كثيرة جدا خاصة بعملية التقييم وعلاقته بالإبداع وبعملية المتابعة . وكل هذا ناتج في تصورى من أن هذه العلاقة لم تدرس بشكل كاف ولم تطرح تصورات لحلها .

عز الدين اسماعيل :

يبقى شيء واحد وهو يترتب على هذا تماما وهو الجمهور الناقد أو المستهلك . كل القضايا التى تعرضنا لها أو الجوانب التى مستها المناقشات كانت تتعلق بالناقد ودوره ووظيفته ، ولكننا لم نتعرض لموضوع الناقد صاحب الحق الأول وهو القارئ أو الجمهور . وموضوع الجمهور القارئ يمثل قضية ربما يقول الدكتور شكرى إنها تتطلب ندوة

في أى مجال آخر من مجالات الفكر . وليس هناك خلاف حول هذا . ولكن السؤال : لماذا تدهور النقد خارج الجامعة ؟ يمكن الرد عليه بأن النقد بطبيعة الحال ليس مؤسسة . والنقد الذى كان يتم خارج الجامعة كان مرتبطا بمؤسسة هى الصحافة . ولكن الصحافة أصبحت الآن صحافة ، ولم تعد أدبا كما كانت في الوقت الذى كان يكتب فيه طه حسين أو العقاد مقالاتها النقدية . ولذلك فإنه لا مخرج ولا مخلص لمن يريد أن يدرس دراسة نقدية جادة ، أو أن يمارس النقد بطريقة جادة ، من أن يتبنى إلى الجامعة كمؤسسة .

والجامعية ، أو كلمة Academism ، لم تكشف مفهوم التقليدية اعتباطا ، وإنما بطبيعة الحال بحكم كونها مؤسسة لها طبيعة الاستقرار فهى تحتاج من وقت لآخر إلى نوع من الهزة وإلى الثورة من داخلها وليس من خارجها . وثائق هنا إلى قضية أخرى أريد أن أبدي حولها ملاحظة . عندما نتكلم عن التراكم وعن التفاهم وعن اللغة المشتركة فإننا لا ننفي الثورة داخل التراكم ، ولا الاختلاف داخل مفهوم اللغة . والثورة على بعض الممارسات أو الإجراءات أو حتى المناهج المتبعة في بعض الجامعات أو في الجامعات كلها - ربما كانت ضرورية ومهمة لعملية التراكم أكثر من مجرد الاستمرار . لأن هذه الثورة تحذف الفضول . والعملية عملية بيولوجية محضة ، ولا بد من هدم الخلايا الميتة حتى يستمر الجسم في الحياة . وهذه هى ملاحظتى الأخيرة .

صبرى حافظ :

هناك تعليق بسيط حول مسألة الأكاديمية . وأنا في تصورى أرى أن هناك معنيين أساسيين للأكاديمية عندما نتعامل بها . إذا كانت الأكاديمية بمعنى الجدية والنظرة العقلية والتربية العلمية فهذا موضوع . أما إذا كانت الأكاديمية تطرح بمعنى العزلة والانغلاق عن الحركة الثقافية والاهتمام بالأشياء التى لا اتصال لها بالواقع الثقافى والاجتماعى ، فهذا هو المفهوم الذى أتصور أننا نرفضه أيضا . حتى أولئك الذين يهتمون بأنهم أكاديميون يرفضون هذا المفهوم . والحركة النقدية في مصر على وجه التحديد كان فيها إسهامات كبيرة جدا لبعض النقاد من خارج الجامعة . وكانت هذه الإسهامات مهمة . ولنتذكر دور يحيى حقي مثلا ، ودور فخرى أبو السعود ، مع أن أحدا لا يذكره الآن ، ودور معاوية محمد نور ، ولا يذكره أحد الآن أيضا ، حتى مندور وعلى



خاصة .. في الحقيقة هناك سؤال هو : إلى أى حد يصبح الجمهور نفسه قائما بوظيفة الناقد الذى هو صمام الأمان ، والذى يجب النقد ما أشرت إليه في مستهل كلامك من أن هناك أشياء ينبغي أن ترفض أصلا ؟ .. لماذا لا يكون هذا من وظيفة الجمهور القارىء نفسه ؟

بدر الديب :

ولكنها تظل وظيفة النقد أيضا . ونحن قد بدأنا الحديث بقولنا : إن وظيفة النقد الأساسية الأولى هي خلق اهتمام ووعى بالأدب . وعندما يخلق النقد اهتماما ووعيا بالأدب ، فإنه يعلم الناس ويمنحهم قدرا من القدرة على الحكم وعلى النقد .. ويخيل إلى أن هذه مسألة ضرورية بالنسبة لعملية النقد . فالتفكير في الجمهور تفكير في الثقافة والتعليم . وهذه قضية أخرى .

جابر عصفور :

ولكن هناك قضية أخرى سبق أن أشار إليها الدكتور عبد المحسن وهي مسألة الغموض عندما قال : إن هناك كتابات نقدية غير مفهومة .

بدر الديب :

العلم من الضروري له درجات من الغموض .

عبد المحسن بدر :

نحن بدأنا بملاحظتين أخيرتين لا أجد بدا من ذكرهما في مسألة القدم والحداثة بالنسبة للدراسات الأكاديمية . وأنا لا أريد لهذه القضية أن تمر ، لأن القضية في الواقع ليست قضية القدم أو الحداثة في الموضوع . وأنا أذكر أن الدكتور طه حسين قد أحدث تأثيرا كبيرا جدا في تاريخ الأدب العربي نتيجة لتناوله للشعر الجاهلي . والقضية التي تحسم هذا الأمر هي قضية منهج التناول ؛ فهو الذى يمكن أن يؤدي بأى موضوع مهما كان قديما لأن يكون موضوعا معاصرا ، لأنه سيجيب عن أسئلة تدور في ذهن مثقف معاصر ، وتتصل بالواقع المعاصر . وإذن فالقدم والحداثة هنا ليسا بتأثيرهما المطلق ، وإنما المسألة هي قدم المنهج أو حداثة في التناول . ومعنى المنهج هنا ، ولا أجد بدا من تعريفه مرة أخرى ، هو أنه الرؤية للحياة التي تجعل هذا التحليل صالحا للواقع الذى نعيشه ، أو يجيب عن أسئلة مطروحة في الواقع الذى نعيش فيه ، وأنه لا يجيب عن مثل هذه الأسئلة . أما بالنسبة للجمهور فأنا منذ البداية أقول : فلنجهد كیفما نجتهد ، وإنما تمثل المنهج أو الموقف النقدي نفسه تمثلا كاملا - وليس مجرد حفظه - سيؤدي بالضرورة إلى أنك تستطيع أن تعبر عما تراه بوضوح . وأنا هنا أشعر أن قضية الغموض تأتي من عدم تمثل الناقد تمثلا كاملا لما يقول ، بل أساسا من عدم اتخاذ موقفا نقديا بما يقول ؛ لأنه عندما يتخذ موقفا نقديا ، وعندما يتمثله ، فإنه سيكون قد اختاره ، لأنه يجيب عن أسئلة معينة مطروحة عليه كذات ، ومطروحة على الواقع في نفس الوقت . ومادامت عملية التمثل قد حدثت ، فإن الناقد في تعبيره يستطيع أن يوصل والتوصيل هنا ليس يعنى التسطيع بأي حال من الأحوال ، لأن الرؤية أو الفكر مهما كان معقدا فهو رغم ذلك من الممكن أن يصل . وإنما الذى يحدث حقيقة

في كثير من الأعمال النقدية هو أن الرؤية نفسها غامضة ، أو أن الرؤية نفسها غير متمثلة تمثلا كافيا ، ومن هنا فإنها تنقطع عن الجمهور .

والقضية عندئذ ليست قضية صعوبة في اللغة ، وإنما هي قضية عدم تمثل قبل أن تكون صعوبة في اللغة . ويوم أن تمثل أنت ويوم أن يكون لك موقف ، ويوم أن يتكامل وعبك النقدي ، فإنك في هذه الحالة تستطيع أن توصل أصعب الفكر في الدنيا ، وأكثرها غموضا إلى هذا الجمهور القارىء . وبالتالي يمكن للناقد أن يتعامل مع هذا الجمهور ، وتصبح عملية التوصيل أكثر جدوى . والمشكل هنا أنك تترك الأرض لهذا الناقد اليومي الذى لا موقف له ، والذى قد يقول كلاما خارجا عن النص ، ولا يخدم النص . ويعطى مجموعة من الأحكام السطحية التقليدية المتكررة باستمرار ، التي يعيها أى ناقد ، وتترك له الأرضية ؛ لأنه يكتب على الأقل بوضوح ، وفي أرض مألوفة بالنسبة للجمهور القارىء ، وتتنازل أنت له عن هذه الأرضية . وليس هذا نتيجة لأنك بتحم عليك كتابة نقدك بهذه اللغة ، وإنما في كثير من الأحوال نتيجة عدم تمثل القضية ، أو عدم الوعي بها ، أو عدم وجود الموقف النقدي .

عز الدين اسماعيل :

على كل حال فإن هذا قد ربط لنا ثلاث نقاط من النقاط التي تحدثنا فيها ، فيما يتعلق بوظيفة النقد في وقتنا الراهن . الأولى وظيفة النقد بالنسبة لنا . والثانية إمكانية خلق قدر مشترك من التفاهم عن طريق طرح الأفكار بالصورة الواضحة المفهومة التي تستطيع أن تصل إلى القارىء ، وأن تؤثر فيه . والنقطة الأخيرة أن مستوى التلقى يمكن أن يتطور ويرتفع مستواه بحيث ينفي بطبيعته كل ما يمكن أن يكون طارئا ومزيفا ، أو لا يستحق البقاء . وهذا يؤكد مرة أخرى أن من وظيفة النقد أن يساعد الجمهور على أن يصبح جمهورا قارئا بالمعنى الحقيقي ، أى أن يصبح الجمهور القارىء الذى يستطيع أن يكون المعيار الواسع العريض لكل ما يطرح عليه ، فيقبل ما يراه يستحق الاعتبار والنظر ، ويرفض ما دون ذلك . وعندئذ تكون وظيفة النقد قد اتسعت من دور ناقد محترف إلى جمهور يتلقى ، وإلى جمهور قادر على النقد . وبهذا تتحقق نقطة الذوق العام الذى ينبغي أن يكون هناك قدر منه يحكم ، ويضبط أحكام الناس فيما يطرح عليهم من أعمال أدبية .

شكري عباد :

ختام رائع .

عز الدين اسماعيل :

إذا كان لا بد أن أقول شيئا في النهاية ، فنحن في الحقيقة لا نستطيع أن نعبر عن الشكر لكل الكلمات المضيئة ، والأفكار الجميلة التي طرحت . ولا أجد ما أستطيع أن أعبر به حقيقة عن مشاعري الشخصية إزاء هذا الاهتمام ، وتكريس الوقت والجهد لهذه الندوة من جميع الإخوة الأفاضل .



# نرفق صدور العدد الجديد من

## فطول

مجلة النقد الأدبي

رئيس التحرير:

د. عز الدين اسماعيل

تصدر

٤ مرات

في السنة

## القصة

مجلة الإبداع الأدبي  
والدراسات القصصية

رئيس التحرير:

نوروت أباظة  
تصدر ٤ مرات في السنة

## الثقافة

الأصالة والمعاصرة

رئيس التحرير:

د. عبد العزيز الدسوقي  
تصدر شهرياً

## الجديد

أوسع المجالات الثقافية انتشاراً

رئيس التحرير:

د. رجا درجدي  
تصدر شهرياً



احرص على اقتناء العدد الجديد  
من مكتبات الهيئة المصرية العامة للكتاب وفروعها بالقاهرة والمحافظات

# الوافع الأدبى

## الواقع الأدبى :

تجربة نقدية :

تحليل سيميولوجى لمسرحية «الاستاذ» ..... هدى وصفي

مناياات أدبية : مركز ترميم ودراسات

الأعمى والذئب واللقاء المستحيل ..... سيد النجاج

محاولة لاكتشاف الجذور، فى أعمال فاروق خورشيد... سامى خشيبة

عرض دراسات حديثة :

نقد الرواية . تأليف : نبيلة ابراهيم

عرض : مدحت الجيار

حركية الابداع . تأليف : خالدة سعيد

عرض : محمد بدوى

استدعاء الشخصيات التراثية . تأليف : على عشرين زابيد

عرض : يسرى العزب

الدوريات الأجنبية :

الدوريات الانجليزية . نادية الحولى

فؤاد أحمد

الدوريات الفرنسية . هدى وصفي

رسائل جامعية :

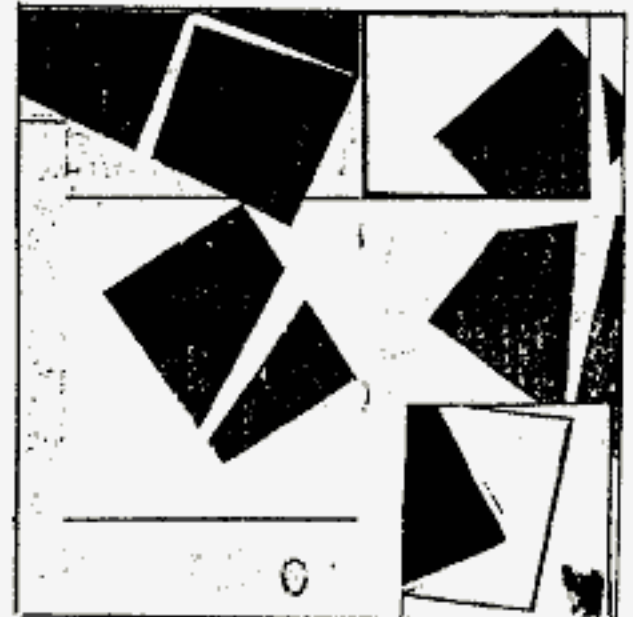
عرض رسائل . ثناء أنس الوجود

ببليوجرافيا :

تقارير :

مؤتمر الفولكلور والتنمية الإجتماعية . نبيلة ابراهيم

مؤتمر رفاة رافع الطهطاوى . نصار عبد الله



# المجلس الاعلى للثقافة قطاع الدراما

يقدم  
حالياً

مسرح التلميح ت ٢٢٤١٤  
المسرح الحديث يقدم  
سبعة تحت الشجرة  
تأليف: وهيب حامد  
إخراج: جمال توفيق

المسرح الفؤى ت ٩١١٧١٣  
(بالأزبكية)  
يقدم  
الأستاذ  
تأليف: سعد الدين وهيب  
إخراج: محمد جابر

مسرح محمد زيد ت ٧٤١٢٠٤  
(بعماد الدين)  
المسرح الكوميدي يقدم  
تذكرة للجنة  
تأليف: سامي غنيم  
إخراج: محمد مجاهد

مسرح الطبيعة  
ت ٩٣٧٩٤٨  
يقدم  
هملت ٨١  
إعداد وإخراج:  
سامي صلاح

مسرح الأطفال  
يقدم تدريباً:  
الراعي وأميرة البحر  
تأليف وإخراج:  
محمد عبد العزيز

مسرح القاهرة للعرائس  
ت ٩١٠٩٥٤  
يقدم  
على فين يا عروسة  
تأليف: أمينة بكير  
إخراج: سامي عبد النبي

جاد

## المجلس الاعلى للثقافة

قطاع الفنون الشعبية والاجتماعية

يقدم  
على مسرح

البالغ

جاد

### فرقة أنغام الشباب

مع عازف الكمان الأول  
أحمد الحفناوي

### الفرقة الغنائية

### والاستعراضية

سبعة  
متنوعات

- دكتور: مجدى رزق
- قيادة: منار أبوهيف
- إخراج: د. حسن خليل

السبيل الفؤى

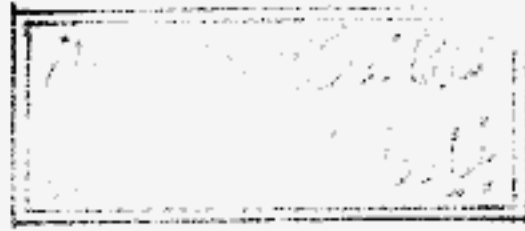
تدريب الأسود والتمور  
ابراهيم محمد الحلو

البرنامج العام المشترك بمناسبة  
مرور ١٥ عاماً على إنشاء  
مع فريه روحانيا للتراث الطائر



تجربة

نقدية



# تحليل سيميولوجي لـ "الأسطوانة"

□ هدى وصفي



يفترض التحليل السيميولوجي لعرض مسرحي - التعرف على بعض أصول اللعبة المسرحية . كما يفترض أن الناقد يفتح في اعتباره النص المسرحي مكتوباً إلى جانب العرض له ، وذلك لكي يضعها معاً في حلقة واحدة من التفسير الإشاري . على أن التحليل السيميولوجي لا يفترض في الوقت نفسه ، أن يكون المحلل عارفاً من قبل بأسرار الضجج وحيله أو أن يكون عارفاً مسبقاً بمفتاح العرض . بل إنه قولاً بقرأ - شأنه شأن أي متخرج عادي - « البرنامج » الذي يحتوي في الغالب على كلمات بقلم المخرج ، بل يفضل أن يتطرق من قدرة وعيه الإدراكي على قراءة المسرحية نصاً وعرضاً ، في الوقت الذي لا يمتلك فيه شبكة من الدلالات التي يمكن أن تقيد في تحليل أي عمل مسرحي يقدم على خشبة المسرح . وخلاصة القول أن التحليل السيميولوجي للعمل المسرحي ، يبدأ عمله من حيث يبدأ المشاهد العادي ، فهو يبدأ بفك رموز ما يرى وما يسمع ، على نحو ينسجم بالبساطة والتحفيز في آن واحد . وهو يستسلم - من ناحية - للعرض المسرحي في سيره الانسيابي والزمني (ولابد من الإبقاء على هذه الحالة المصاحبة لروح الاكتشاف الحثيث) ، وهو - من ناحية أخرى - يتحضر للتحليل والربط في إطار منهجي ، في محاولة لإيجاد تفسير موحد لكل أنظمة العمل الإشارية .

جرت العادة على اعتبار دورها . منذ زمن بعيد ، دوراً من شأنه أن يقوم بوظيفة مساندة للدلالات الأخرى . على أنه ليس هذه الشفريات ، حتى اليوم ، لغة متداولة حيث يستطلع الناقد أن يؤكد تفسيرها في إطار الدلالات الأخرى . وكل هذا يؤكد أن النقد السيميولوجي لا يعتمد كلية على عملية استقبال العمل بطريقة مباشرة ، ولكنه في نفس الوقت لا يمكن أن

التخزين الكامل للعمل المسرحي مستحيل . لأسباب منطقية وثقافية . أما من الناحية المنطقية فتعجز لغزائني بدون وعي عما لا تحده بتنظيم في النظام العام الذي تحدده لأنفسنا للتفسير . ونتيجة لذلك نقصد القدرة على تذكر هذه الأشياء . وأما من الناحية الثقافية فإن شفريات العرض تنتمي إلى تراث مسرحي قديم ، ونعني بذلك الموسيقى والإضاءة بعصمة خاصة ، اللذين

وهنا قد ينار جدل حول رفض ذلك التقييم باسم انطباعية الاستقبال الحسي المباشر . ولكننا نسأل : هل عملية الرؤية والسمع عملية آلية . بمعنى أن العمل يتم استيعابه استيعاباً كاملاً من خلالها على نحو مباشر . وإذا ما استرجع المشاهد العمل لفده فهل هو يسترجعه في ذهنه بكل جزئياته ، بكل أجهزته المسرحية ؟ إن هذا لا يمكن أن يحدث ، حيث إن

بتخلص كلية من النقد الانطباعي . ولكن لما كان التسجيل السيمبولوجي يرى ضرورة إدماج كل عناصر العرض في استمرارية متلاحقة ، وذلك عن طريق الارتباط الدائم بالمدرک المباشر وبالمسجل المدون ، فإن القراءة السيمبولوجية لا يمكن أن تكون مكتملة ؛ ذلك لأنها لن تكون قادرة على استيعاب كل شيء ، وإيجاد معنى لكل عنصر وجزئية في العرض . ولا يعد موقف الناقد ضعيفا في هذه الحالة ، كما لا يمكن تصور أن التقدم التكنولوجي سيعالج هذا الضعف من خلال استخدام كل وسائل التسجيل الصوتي والمرئي ، ولكن هذا القصور يقف دليلا على أن المثلث يقف مع المخرج في درجة واحدة من تمثيل العمل . ونعني بذلك أن يكون لكل منها رأيه ووجهة نظره ، وقد يختلف الاثنان . ولكن هل معنى هذا أن المثلث - إذا تحول إلى مبدع - يفسح الطريق للتفسيرات العشوائية ؟ قد يحدث هذا ؛ إذ أن المتفرج الناقد كثيرا ما يتعرض لقيود داخلية من ناحية ، وذلك عندما يكون ملتزما بإعطاء معنى متكامل ؛ فهو لا يستطيع أن يعمل إلا بأسلوب التعميم وإحكام العناصر المدركة في أثناء عملية العرض ؛ كما يتعرض من ناحية أخرى لقيود خارجية . ونعني بذلك أنه لا يستطيع ، في أثناء العرض (الذي يشاهده للمرة الثانية) أن يغفل النص المكتوب الذي يكون قد قرأه من قبل ، وأن يتحلى العلاقات الخشبية الأساسية ، بالمعنى السيمبولوجي . ومع ذلك ، فإن الفرق بين المثلث السيمبولوجي والمثلث الهابيد (ونحن نفترض هنا أن هذا الأخير يأخذ إلى المسرح عملا برصيد ثقافي وإيديولوجي معين ، يساعد على تعبئة ردود الأفعال المقبلة) ، هو أن ما يتلقاه الأول يفوق ما يتلقاه الثاني ، ومن ثم يكون حفظه من الإدراك أكثر خصوصية .

وهنا نأتي إلى السؤال التالي : كيف تكون قراءة سيمبولوجية ؟ ولكي نجيب عن ذلك نقول : إنه ليس من الأمانة في شيء أن نحدد مفهوما متلاحقا لطريقة تجميع سريع لبعض الدلالات الأساسية التي قد تختارها على سبيل المثال بسبب اثباتها لنسق من التعارضات : القدم / المعاصرة ، أو الفانتازيا / تأثير الواقع . إننا إن فعلنا هذا فإننا نفع في خطأ منطقي ؛ إذ إننا لا نلتفت إلا إلى الدلالات التي تتوافق مع الازينوويا المسيطرة (أي المجموعة المتكررة من مقولات المعنى التي تسمح بقراءة واعية للنص) . وهذه ترتبط فاعليتها في الواقع بمدى المعونة التي نحصل عليها من الدلالات المتشعبة للمحور البراديمي (أي محور الاستبدال) الواقع عليه الاختيار .

ولذا فعلينا أن نتناول الأشياء بتواضع أكثر وبفهم متأن ، وأن نقبل بادئ ذي بدء أن نقوم بعملية حصر للدلالات ، دون أن نمتنع - بما لدينا من معرفة سابقة على العرض - عن أن نتكهن بإيضاحات قد تأتي متأخرة وقد لا تأتي على الإطلاق . ذلك أن المخرج

يجد متعة في الإكثار من الإسنادات الثقافية وهو يعلم أنها ستكون عبيرة بالنسبة للمتفرج ، أو هو يتعنى أن تكون كذلك . ولن نمتنع عن الخلط بين التلقي المباشر والنص المكتوب ؛ فن الواضح في عرض من نوع مسرحية «الأستاذ» ، أن الكلمات تراجعت نسبيا لكي تفسح المجال أمام الحركة (بتدفقها وتحفظها) لكي تجذب الانتباه . وقد نرى في ذلك قلبا لمعطيات العرض ؛ إذ أن العرض يتدفق في استمرارية دينامية ، تكون فيها حدود المشاهد مطموسة أحيانا ، وقد يقال إننا نتبنى وجهة نظر «أديبة» ، حين نربط منذ البداية بين كثير من المشاهد المسرحية ومدى تعارضها أو توافيقها مع النص المكتوب ، وأن المتفرج الأكثر بساطة لا يحاول أن يبحث عما قبل العرض ، بل يترك نفسه لجاذبية الصور المعروضة أمامه ؛ فهو أمام العرض في حالة توحيد حسي ، في حين ينشغل المثلث - الناقد بمشكلة ازدواجية النص وعناصر العرض .

وإزاء كل هذا لا يسعنا إلا أن نقر بأننا نقدم قراءة تأويلية للمسرحية . وكما نود أن تكون قراءة تقريبية ! إننا نحاول - على طبقات متراكبة مما نسميه ما وراء اللغة - أن نقيم نسقا للقراءة . ويتركز هذا النسق على ما يلي :

١ - رصد الدلالات المتكررة .  
٢ - تطبيق النموذج الخليل المثلثي من دراسات «بروب» في «مورفولوجيا الحدود» أو تشكيل بنيات الحدود ، «وسوريو» في «ميتا ألف موقف درامي» ، الذي يلوهر جريمانس في «عن المعنى» بتحديد ما أسماء «تمثل السياق» أو الوظائف الست :

الموصل منه / الموصل إليه - الحاجة / صاحب الحاجة - العوامل المساعدة / العوامل المضادة .

ملحوظة أخيرة : إن هذا التحليل لا يعدو كونه محاولة نقدية ، قد نجدها في نهاية الأمر مماثلة لغيرها . ولكننا - رغبة منا في تقديم دراسة تطبيقية لعمل مسرحي شهده الجمهور في هذا الموسم ، هو مسرحية «الأستاذ» - أقدمنا على هذه التجربة .

ملخص نص «الأستاذ» المنشور في العدد الأول من مجلة المسرح (أغسطس ١٩٧٩) وهذا النص كتبه سعد الدين وهبة سنة ١٩٦٩ ، ولكن الرقابة رفضت التصريح بعرضه في ذلك الوقت . وإذا كنا قد أشرنا إلى ذلك فيسبب الإعلان الضخم الذي يحده المتفرج عندما يدخل المسرح ، متمثلا في لافتة كبيرة موضوعة فوق خشية المسرح ، فحوها أننا الآن في عصر الحرية ، ومن ثم فقد أصبح المنوع بالأمس مسموحا به اليوم . ولكننا ستعامل مع تلك اللفتة - التي تعتبر في الواقع توجيها لفكر المثلث نحو قراءة ذات طابع معين - كما لو أنها غير موجودة على الإطلاق .

يتألف نص «الأستاذ» من ثلاثة فصول . المقدمة (حجرة مكتب الأستاذ) : يقف الأستاذ في حيرة من أمر مريض ، هل يحرمه من السمع أم من الكلام . وفي هذه اللحظة يقتحم ثلاثة أشخاص غرفته ويأخذونه عنوة إلى مملكة تنتمي إلى العصر الفضي . (وهذه المقدمة محدوفة من العرض) .

**الفصل الأول** (ميدان كبير في المدينة) : يدور هذا الفصل حول الكارثة التي حلت بشعب «سومر» الذي أصبح بين يوم وليلة لا يسمع . وقد استدعت الملكة التي كانت بالأمس غانية الأستاذ لعلاج هذا المرض . ويظهر الوزير (قاطع طريق سابق) في نهاية هذا الفصل .

**الفصل الثاني** (القاعدة الكبيرة في المعبد) : يتحكم الوزير في أحوال المدينة ، ويعاونه جاني ضرائب (شحاذا سابق) وقاض (لص سابق) ، وذلك لأنهم عند حدوث الكارثة ، كانوا جميعا خارج المدينة ، ومن ثم أصبحوا هم وحدهم القادرين على إدارة شئون البلاد لثمنهم بحاسني السمع والكلام . ويحاول المنادى (وهو صبي شحاذا سابق ، وكان أيضا خارج المدينة) الدفاع عن أهلها . وينتهي هذا الفصل بمشكلة تتمثل في أن العقار الذي استعمله الأستاذ جعل الناس قادرين على السمع ، ولكنه حرمهم القدرة على الكلام .

**الفصل الثالث** (شرفة القصر المطل على الميدان) : يحاول الوزير إرجاع الأمور إلى ما كانت عليه . ولكن المحاولات كلها تبوء بالفشل ؛ إذ كان الشعب قد انقسم إلى قسمين : قسم يسمع ولكنه لا يتكلم ، وقسم يتكلم ولكنه لا يسمع . ويتتبع عن تلك الأوضاع ثورة بين الأهالي ، تنتهي بالقصاص من الوزير - الذي كان قد أذاق الشعب الأمرين . وتعود الحواس كاملة إلى شعب سومر . أما الملكة فتتزوج مع الأستاذ إلى عالمه الذي كان قد تخلص من الملكية .

**ملخص العرض** : يتكون العرض من جزئين وديكور واحد (ميدان تطل عليه قلعة وبعض الشرفات ، ويتوسطه سلم) . الجزء الأول : لا وجود للمقدمة ؛ يتفقد الأستاذ مع الملكة أحوال الناس الذين لا يتكلمون بالرغم من تمتعهم بحاسة الكلام وقدانهم لحاسة السمع ؛ الاكتفاء بالحركة الراقصة والموسيقى الصاخبة بدلا من ضجيج الكلام ؛ ظهور الوزير في نهاية الجزء الأول .

**الجزء الثاني** : محاولات الأستاذ لعلاج المرض ، وسوء أحوال المدينة (ظلم ، طغيان ، ضرائب عشوائية ، محاكمات بالقرعة ، مصادرة الأحلام) ، الانقسام بسبب العقار الذي عالج السمع وأفقد الناس القدرة على الكلام ؛ القصاص من الوزير دون حدوث شفاء كامل .

## تركيب الافتراضات الإشارية :

من الوجهة الدرامية ، هناك بنية مكانية ثنائية ؛ فالديكور مقسم إلى منطقتين متميزتين من حيث الكثافة : أفقية المدينة ، التي تبدو كأنها من القرون الوسطى الأوروبية ، وعمودية اللامكان الذي أتى منه الأستاذ ؛ وهناك السلام الحجرية ، والحامة شبه المعدنية التي شيدت منها المباني التي تشبه القلاع ؛ ودخول الملكة من الناحية الجانبية ، ودخول الأستاذ من الواجهة مباشرة ؛ والحركة الراقصة للمجاميع ، التي تعبر عن إيقاع الحياة في المدينة ؛ والموسيقى الصاخبة ، التي تحاول التعبير عن الزثرة المشار إليها في النص المكتوب .

وإزاء تلك الإشارات ، يجد المتفرج نفسه داخل النسق الجمالي للإيهام المسرحي ، ويعتقد أنه يشاهد مغامرة في قصر لا زمني وهو يتأهب لرؤية بداية الصراع . ويبدو ذلك في المنافسة المكانية التي تدفع السكون - صاحب المكان المغلق (أى أهالي المدينة) ، والغازي النازح (من كانوا في الخارج في أثناء حدوث الكارثة وبخاصة قاطع الطريق) إلى معركة يحاول فيها الثاني أن يحل مكان الأول ويستولى على ممتلكات ينفقها ظاهر الديكور . وإذن فالإيهام المسرحي ليس نتيجة لنوعية الصورة المسرحية لعناصر الديكور فحسب (فهما كانت دقة المحاكاة فنحن نعلم أننا أمام صور واستعارات) بقدر ما هو ناتج عن الارتباط المنطقي والتجانس بين الأماكن والحركة مع واقعية المواقف والحالة الداخلية للشخصيات . ومن المعروف أن الثياب اللامعة تتم مجازاً على الزئاء (مع ملاحظة أن النص يبق على الملابس العادية للملكة الغانية) ، كما أنه من المعروف أن مواجهة المنافس تكون على شكل حوار وفي مكان غير مغلق لكي تبدو حركة «ممثل السباق» دليلاً على سياستهم الدفاعية أو الهجومية . إن هذه الحركة الإيمائية المستمرة (التي تقدم لنا الجزء بدل الكل ، والتأثير بدل السبب ، والوسائل بدل الغايات) من شأنها أن تمدد الحدث المسرحي - على الأقل بالنسبة لمتفرج اليوم - ليس في المجال الحسي فحسب (حيث لم يعد المسرح يملك - منذ زمن بعيد - ما يعينه على منافسة الفنون ذات المحاكاة المباشرة) ، ولكن في المجال الفكري كذلك ، مادام هذا الحدث نتيجة لما لا نراه أو نستوعبه إلا بعيون الفكر . ولكن الإيهام المسرحي ، وإن كان نتيجة لوسائل مجازية أو طباقية ، ليس سوى فغ يتبدى زيفه في الحال عندما يواجه سيميولوجيا بأنسقة الدلالات الأخرى المتألفة (أو المتوافقة) على شكل تابعي أو «سيتجى» . وعلى حين نعتقد أن مجال المعنى لثراء المدينة (قصور - قلاع - ثياب الملكة والوصيفة) واضح من أول وهلة ، نجد أنه يتدد في الحال ، وذلك بسبب عدم التجانس الذي تم عنه دلالات حركة المجاميع وثيابهم . ولنا بحاجة إلى أن

نحدد عالم «الأستاذ» ؛ فقد كان من الواضح أن المخرج أراد تقديم صورة خرافية له ، ذات إسناد ثقافي معين (هو هنا الإيمان بالعلم - مثلاً) وذلك لكي يستطيع إدخال بعد إيديولوجي خاص .

وإذا نحن حاولنا رصد الإشارات ، وجدناها تتمثل فيما يلي :

أولاً : الانبعاثات الجنسية في الحركة الراقصة وفي الحوار كذلك (عرضاً ونصاً) : «النادى : قوم يا جدع منك له وخلي عندكم دم ... مش كتابة اللي بتعملوه طول الليل ... الناس جاعت من عمالكم طول الليل ... المدينة حطرتش من كثر الناس» .<sup>(١)</sup>

ثانياً : تسليط الإضاءة أكثر من مرة على مجاميع من الشعب ، وذلك في محاولة لقراءتين : الأولى خاصة ببعض الإشارات الزمكانية في النص المكتوب ، والثانية لربط العرض بالعالم الخارجي (وهنا لا يفوتنا الإشارة إلى تأثر جميل راتب بالمخرج الفرنسي موريس بيوجار ، سواء في استخدام موسيقى سترافنسكي أو في محاولة الإشارة إلى العالم الخارجي للنص المعروض ؛ ففي العرض الذي يقدم حالياً في باريس تحت عنوان «متعة الجزيرة المسحورة» لموليير والذي أخرجه موريس بيوجار ، نجد بسط الإضاءة على مجاميع من الممثلين في لوحات ذات مغزى واضح ، وذلك لربط خشية المسرح بالمجتمع الذي تدور فيه الأحداث) . ولكن في حين نجد أن العرض الفرنسي ينجح في توصيل هذا المعنى إلى المثالي ، تفشل هذه المحاولة في مسرحية «الأستاذ» ولا تلتقها المتفرج إلا بوصفها تأثيرات ضوئية فحسب .

ثالثاً : الإبقاء على نفس الديكور طوال العرض (في النص المكتوب) بتغير الديكور أربع مرات .

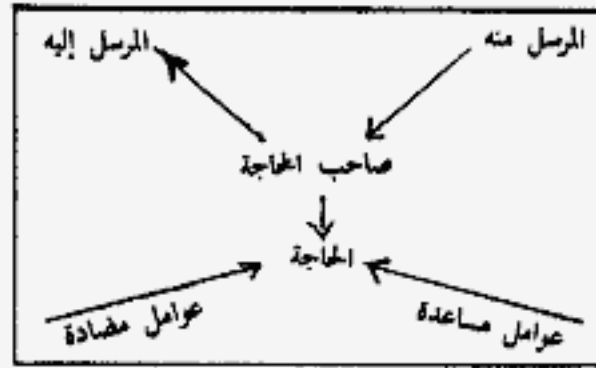
رابعاً : التركيز على الشئانية الأساسية (مرضى / أصحاب) التي تستخدم خيوط قطبي التواصل ، أى الكلام والسمع ، مع ما يصحبها من مفردات طبية يوسعها خلق جو المرض ؛ وأيضاً ثنائية (القدم / المعاصرة) حيث يظهر الأستاذ في كل مرة بسترته الأنيقة البيضاء ، في حين تظهر المجاميع والسلطة الحاكمة بملابس قائمة الأكوان ، ترجع إلى زمن غابر (ونلاحظ أن السمة الأوروبية طغت على العرض ؛ فالمباني كأنها القلاع القوطية التي ميزت فن العمارة الأوروبي في القرون الوسطى ، والملابس تذكرنا بما كان يلبس في أوروبا وبخاصة في فرنسا في أيام حروب المئة عام) . ونستطيع رصد ثنائية

أخرى هي (الطبيعة / الثقافة) ، حيث تستقى الطبيعة هنا عناصرها من المفردات الدالة على الأماكن ، مثل تضاريس المدينة وما يحيط بها من مرتفعات ومنخفضات وجبال وأنهار ، والمفردات الدالة على الفراز الطبيعية ، كالمتعة الجنسية ، والرقص الجراثي ، وزيادة النسل (وقد أغفل المخرج الجزء الأول ، وأبقى على الجزء الثاني) . أما بالنسبة للثقافة فإن لعب الأكبر من مفرداتها يقع على كاهل الأستاذ ، وإن كان هناك نوع آخر من المفردات قد يرتبط بالأيديولوجية المسيطرة على النص (مع ملاحظة الاختلاف الجذري بين العلم والأيديولوجية) . ونستطيع أن نقول إننا من خلال رصدنا لهذه الإشارات نستطيع أن نشيد بناء سيميولوجياً يمكن أن ينطبق عليه نموذج التحليل الذي أشرنا إليه من قبل .

وفي المرحلة الثانية من التحليل ، ستركز على ما نسميه «فاعل الحوار» . وقد يبدو هذا الاصطلاح غريباً ، إذ أن فاعل الحوار على المسرح هو بالطبع الشخصية التي تتكلم . ولكي نحدد ما نعنيه بهذا القول ، نرجع إلى رأى ورد في مجلة اللغات Languages<sup>(٢)</sup> تحت عنوان «إيضاحات وافتراضات خاصة بالتحليل الآلى للسياق» ، وهو الرأى القائل بأن «الحوار المسرحي يتكون بعد عدة إنجازات من شأنها أن تبلور المطلوب قوله وتستبعد ما لم يقل ، ويصبح الحوار - من ثم - هو نتاج اختيار يبرز عالمه الخاص ، ويستبعد كل ما كان يمكن أن يقال أو كل ما يتعارض مع ما قبله» . ولكي نوضح هذا التعريف ، نعتمد في تحليلنا على عناصر مختلفة من المقاطع الحوارية التي من شأنها أن تساعد في تفهم ميكانيزم المعنى ، ولكننا في البداية ، نحدد «فاعل الحوار» بمن يقول «أنا» ، بمعنى من يتحمل مسؤولية الحوار في موقف ما ، ومن يربط بين عناصر اللغة والعناصر الخارجية (أى ما وراء اللغة) . وسنحاول التوضيح . ما الشخصية في النص المسرحي ؟ هل هي فاعل حوار ؟ إن الدراسات الحديثة تنجبه إلى التمييز بين الشخصية والممثل والدور ، بمعنى أن الشخصية لا تعدو كونها نسيجاً لغوياً أو مجموعة من العلامات اللغوية ذات علاقة مباشرة بوظيفتي الحوار والإخراج ؛ أما الممثل فهو الشئ الوحيد الواقعي في هذا المجال (ليس معنى هذا أننا سنستبعد مفهوم الشخصية ولكننا نحدده) . وأما الدور فهو مجموعة الأفعال المطلوب تأديتها خلال العرض ، وهو في نفس الوقت الهدف النهائي لوجود الممثل على المسرح من جهة ، ولإحياء العلامات اللغوية ، التي هي الشخصية من جهة أخرى . وربما احتجنا هنا إلى عقد مقارنة بين الكتابة القصصية والكتابة المسرحية . فـ

النص المسرحي يفرض غياب المؤلف تساؤلاً مزدوجاً وهو : هل العلاقة بين المرسل منه (المؤلف) والمرسل إليه (المتلق) هي علاقة مبنية على سيميولوجيا الاتصال أو سيميولوجيا المعنى ؟ ذلك أننا نلاحظ ازدواجية في وظيفة التعبير ، فالمؤلف يعبر عن نفسه أو هو يكتب (وقد نقول هنا من خلال بعض معطيات التحليل النفسي إنه ينقسم إلى عدد من الأنا : الأنا الحرة (الملكة / الغانية) ، والأنا الشريرة (الوزير / قاطع الطريق) ، والأنا العادلة (النادى / ضبي الشحات) ، والأنا المقهورة (الجماع / الشعب) . وفي نفس الوقت يمنح المؤلف من خلال كتاباته أفراداً آخرين القدرة على التعبير ، وهنا نستطيع أن نقول إننا بصدد سيميولوجيا الاتصال الذي يتم على النحو التالي :

٦ - عوامل مضادة : الوزير والقاضي والجاني وجزء من الشعب .



وتوضح قراءة هذا النموذج الآتي : أن قوة ما (مدينة - وطن) أي مرسل منه ، تدفع صاحب الحاجة (أي الملكة) إلى البحث عن حاجة (عودة الوعي) ، ولكن هذا البحث تعرقله عوامل مضادة (الاستغلال - الطغيان - الاستسلام - الوزير وأعوانه + جزء من الشعب) ، وتساعد عوامل أخرى (العلم - النضال - الأستاذ + النادى + جزء من الشعب) . ويتم هذا الخدمة جزء من البشرية (الشعب) وهذه الوظائف ، أو تمثل السياق ، تظهر على شكل وظائف متعارضة (عوامل مضادة / عوامل مساعدة) ، (المرسل منه / المرسل إليه) ، (صاحب الحاجة / الحاجة) ، (المرسل منه / المرسل إليه) ، (عوامل مضادة / عوامل مساعدة) .

#### صاحب الحاجة / الحاجة

ولا يخفى في المسرحية إن صاحب الحاجة هو الملكة / الغانية ، إذ إن صاحب الحاجة هو من تركز حول رغبته الأحداث ، وهو من ناحية أخرى يتم فعلاً بالسعى وراء الحاجة . فالملكة تبني الإصلاح ، وتأمل في الغد ، وتنهك على ما ترى . ومن ثم يبدو هدف البحث أو الحاجة ، سواء كانت فردية أو جماعية أو معنوية ، كما لو أنها صورة بلاغية في داخل الجملة الكبيرة التي هي النص المسرحي . وفي مقابلها نجد صورة بلاغية واستعارية أخرى ، تمثل الاستغلال الواقع على الشعب وعلى كل الطبقة المستغلة .

#### المرسل منه / صاحب الحاجة

إن العلاقة : صاحب الحاجة / الحاجة ، أو الملكة / عودة الوعي ، نابعة من وطن يريد (شيئاً ما) لخدمة الإنسانية . ويستتبع ذلك علاقة وثيقة بين المرسل منه وصاحب الحاجة ، ما دام التغيير لن يتم إلا من خلال عمل إجماعي معين ، إن الوطن ينتظر من الملكة شيئاً أفضل ، يتوافق مع رغبته ، ولكن هذه الرغبة الملكية تعرقلها العوامل المضادة (استغلال - مرض) التي تمنع الملكة من التأثير على الضمير الجماعي .

وفي الحوار بين الملكة والوزير يبدو ذلك جلياً :

الملكة : اسمع .. أنا ما عنديش مانع أرجع ألف البلاد زى زمان وأبعد عن الحكاية دى ... ساعات بالليل بيتبها لى إن أنا اتسببت للناس فى المصيبة دى ... ساعات باحس إني مسئولة عن الوضع ده ، وإني لازم أغيره وأرجع للناس سمعهم تانى .

الوزير : تعرفي أول ما يرجع لهم سمعهم .. حيطردوكى ... (٢)

الملكة : دا إنت طول عمرك عاوز كل حاجة بالعافية ... بالقوة ... نفسى أعيش لغاية ما اشوفك اتهديت .

الوزير : مش حيصصل أبداً ... وعلى فكرة حتى لو رجع للناس سمعهم ، أنا حافضل وزير برضه ... (٣)

وقد نتساءل أولاً : فم اختيار سعد الدين وهبة امرأة ذات ماضى لكى تصبح ملكة على المدينة ؟ هل ذلك رغبة منه في تغريب الإشارة لا غير ؟ أم أنه يريد القول بأن الخطأ جماعى ، وأن الماضى الملوث ميراث الجميع ، ومن ثم يصبح للتعاطف الذى تبديه الملكة / الغانية تجاه الشعب معنى المشاركة ؟ فإلى ما سر العلاقة بين الملكة والوزير ؟ فبالرغم من إغفال العرض لبعض جزئيات هذه العلاقة ، والاكتفاء بالإشارة إلى واقعة اعتداء قاطع الطريق (الوزير) على الغانية (الملكة) في الماضى ، فإن النص المكتوب يجعل الملكة تسترجع هذه العلاقة في إطار من الشاعرية . هل نجد تفسيراً لذلك في الوجدان الشعبي الذى يحكى عن ذلك الملك الذى يحتاج دائماً إلى تدابير الوزير . على الرغم من لجوء الوزير دائماً إلى العنف في تعامله مع أفراد الشعب الذين يعاونونه - مع ذلك - في إنقاذ الملك من ورطته ؟ ربما . ونأتى للسؤال الثالث : هل للتوقيت الزمنى هنا دلالة خاصة ؟ وبعبارة أخرى هل القدرة على الكلام دون السمع ، أى الثثرة التى سبقت النكسة ، في حين المدينة ، تعبر عن الفترة التى سبقت النكسة ، في حين ينجم الصمت على المدينة بعد أن استرجعت حاسة السمع ، أى بعد أحداث يونيو سنة ١٩٦٧ ؟

وقد نكون الحاجة ، أى عودة الوعي ، هي نتيجة حتمية لاحتكاك هذين الوضعين . وإن كنا نعيب على النص الإسقاطات المباشرة على الوضع الإجماعى دون ترشيد الرمز بما يسمح بقراءة أكثر تعقيداً من تلك القراءة التى تبدو في كثير من الأحيان وكأنها تقرير سياسى أكثر منها عملاً فنياً .

وملاحظة أخرى خاصة بعودة الوعي ، ذلك أنها أيضاً مرتبطة بالرغبة في النموذج المثلى . وتؤدى دلالة تحكم الرغبة إلى ديناميكية الحدث ، إذ أن رغبة الملكة في شفاء الشعب وعودة الوعي إنما هي في الواقع دافع نرجسى نحو وطن يتطابق مع نوازعها الشخصية . ويبدو ذلك من خلال مجموعة من

- فوق الخشبة من الشخصية إلى الشخصية .
- في القاعة من المؤلف (الذى يحل مكانه المخرج أو الممثل) إلى الجمهور . ولكن إذا كانت الكتابة القصصية تسمح بإبراز وجهة نظر معينة هي وجهة نظر السارد أو القاص ، فإن وظيفة الدبلوج في النص المسرحي لا تسمح بتدخل المؤلف أو ملاحظاته ، وبضطر النص المسرحي المؤلف أن يفرض غيره في الحديث (الشخصيات ، الممثلون ..) . ونخلص من ذلك إلى أن الشخصية ليست مستقلة عن المؤلف ، فهذا الأخير هو الذى يحدد كلمات الشخصية ، إذا أن عملية السرد هي في الواقع وظيفة لخلق ما نود أن نسرده ، ويتحكم فيها المؤلف كما يتحكم المصور في الألوان ، بمعنى أن المؤلف - السارد ليس فاعل حوار ، فهو لا يحكى عن الشخصيات والأشياء ، ولكنه يحكى الشخصيات والأشياء ، والعلاقة بين المسرود وعملية السرد علاقة وظيفية وليست تعبيرية . وهنا تكمن البنية العقلانية للخيال الملحمي ، التى تميزه عن البنية العقلانية لمضمون يتحدث عن الواقع ، ومن ثم تتضاءل المسافة بين الكتابة القصصية والكتابة المسرحية .

وربما نكون قد أطلنا في هذه الملاحظات النظرية ، ولهذا سنتجه الآن إلى تحليل «ممثل السياق» في مسرحية «الأستاذ» ، وبخاصة حالة : الملكة / الغانية .

إذا حاولنا تطبيق نموذج جريمناس التحليلي فسنجد ما يلي :

- ١ - المرسل منه : مدينة - وطن .
- ٢ - المرسل إليه : شعب .
- ٣ - صاحب الحاجة : الملكة .
- ٤ - الحاجة : عودة الوعي .
- ٥ - عوامل مساعدة : الأستاذ - النادى - جزء من الشعب .



المشاهد الاستعارية ، كمحاولة اقتلاع الشر وهدم  
البنيات الإجتماعية التحتية التي تشل التحرك نحو  
التقدم والتحسن .

الوزير : عايز أفهم إيه حكاية الأستاذ اللي بعنى  
جنتيه من ورايا .

الملكة : خبير يشوف سبب الحكاية إيه ونحاول  
علاجها .

الوزير : وإزاي حضرتك انفردت بقرار زى ده ؟

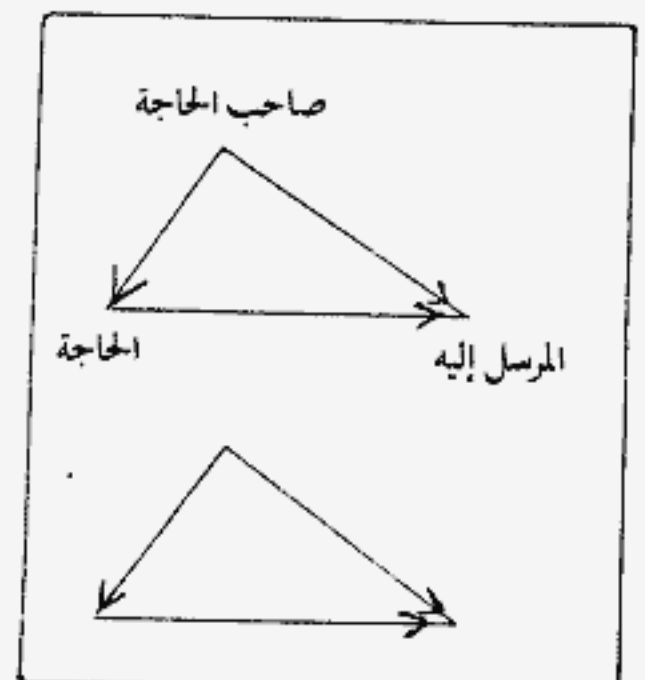
الملكة : دى مسائل سياسية وأنا مسئولة عنها ...<sup>(٥)</sup>

الوزير : تبقى ملكة على ناس ما يسمعوش ... فلا  
نرجعى نبقى مع ناس بتسمع ؟

الملكة : إن جيت للمحق ... أنا أفضل أرجع زى ما  
كنت . بشرط الناس يرجعوا زى ما  
كانوا .<sup>(٦)</sup>

وفى إطار رغبة الملكة ، نجد النص المكتوب يلجأ  
إلى الاستعانة بالصلاة على لسان الملكة التي تخاطب  
الآلهة (وهنا لا يفوتنا أن نقول إن القراءة  
السيمولوجية تعتبر صورة المبدأ نوعاً من تصوير العالم  
داخل النص) (في حين يغفل العرض المسرحي هذا  
الجزء ، كما يجرى العرض تعديلات أخرى في حوار  
الملكة ويختصر الكثير منه ، ويلقى بعقب أكثر على  
عائق الأستاذ :

الملاحظات الخاصة بمولد الأطفال في المدينة  
بدون آذان ، أو الاستغناء عن المشاهد المختلفة التي  
تقدم نماطاً من أعمال أفراد الشعب ، أو التي تقدم  
نموذجاً من حوارهم اليومي إلخ ... ولكن فاعلية  
الرغبة تسمح بإبراز الدور الإيجابي للملكة (مشهد  
الحب مع الوزير<sup>(٧)</sup> ... أو مشهد المحاكمة ، وتفسير  
الأحلام ، وإفقاد أحد المظلومين<sup>(٨)</sup> ) . ونستطيع أن  
نساءل : لمصلحة من تعمل الملكة ؟ وهنا نعود إلى  
بعض العلاقات في داخل النموذج المثالي . إن العلاقة  
صاحب الحاجة (الملكة) / المرسل إليه (الشعب)  
المرسل إليه (الشعب) / الحاجة (عودة الوعي) يتنظمها مثلث  
إيديولوجي على النحو التالي :



وهذا المثلث يبين كيف تتحرك الملكة تجاه  
المصلحة الإجتماعية ، ويبرز بعض المعطيات الجدلية  
التي هدفها ترشيد المبادرات الفردية في اتجاه نتائج  
إجتماعية وتاريخية . ولكن هناك توازناً بين المقاطع  
الحوارية الخاصة بالملكة ونقيضها الوزير . ولذلك  
نجدنا بصدد حوارين : حوار الملكة وحوار الوزير .  
بما يؤكد ازدواجية البنية العميقة للنص ، التي تمكن  
من قراءتين مختلفتين . وكما يقول كايوز جروبير : « إن  
احتكاك وتطيفتي المعنى وليس احتكاك الشخصيات هو  
الذي يكون النص »<sup>(٩)</sup>

وهذه النظرة إلى إنتاجية النصوص هي التي تسمى  
منذ دراسات باختين عن رابليه «ديالوجيسم» ، أي  
الوجود المترامز لصورتين داخل النص . وذلك من  
شأنه أن يخلق المواجهة الضرورية لاستمرار الحدث  
(وبخاصة في النصوص المرتبطة بإيديولوجية معينة) .

وهناك ملاحظة خاصة بالنص ، أغفلها المخرج  
أيضاً ، وقد كانت فرصة لتحريك لعبة المرايا على  
المسرح . ونقصد بها القناع الذي كانت تلبسه الملكة .  
وفى إطار هذه الفكرة ، نذكر أيضاً الإشارات المرسلة  
إلى الشعب ، التي كانت تحول إلى مردد لشعارات  
متناقضة مع ما كان يقال له : حركة اليد المصحوبة  
بالمديح تتساوى مع حركة اليد المصحوبة بالقذف  
واللب . ولكن النجاح الحقيقي لهذا الاستخدام ، بدا  
لنا واضحاً في النص وفي العرض معا ، من خلال  
عملية الاستبدال ، حيث تنقلب الآية ، وبصبح  
المقهور في المكان الأقوى ، والطاعى في وضع لا  
يخسد عليه . وهنا يحدث شيء لا يحدث عادة في حالة  
الثورة الشعبية . وهو أن الشعب المقهور استطاع أن  
يميز في الطبقة الحاكمة بين وظيفتي صاحب الحاجة  
والعوامل المضادة (أي من هو معه ومن هو ضده) ؛  
ولذا استبعد الملكة واقتصر من الوزير . أبحاول سعد  
الدين وهبة بذلك أن يبرر أخطاء بعضها ؟ ربما .

الوزير (للمنادي) : قول لهم يرجعوا وأنا أعملك  
وزير .

كان غيرك أشطر .

الوزير : أرجوك ... أنا كنت بأقسو عليكم  
صحيح . إنما عشان مصلحتكم . كله  
عشانكم أنتم ... عشان تبقوا ناس  
كويسين<sup>(١٠)</sup> ...

الملكة (للأستاذ) : يعملوا كده ليه ؟

الأستاذ : يحاولوا يتكلموا .

الملكة : حيقدرنا ؟

الأستاذ : طاقة الغضب ممكن تحرك الجبال .<sup>(١١)</sup>

وأخيراً فإن لنا بعض الملاحظات التي تخلص  
فيها إلى : تبدو بعض الإشارات الإيقاعية (الحركات  
الراقصة) الواردة في المشهد الأول كما لو أنها مقحمة  
على العرض وغير موظفة داخل نسق دلالات واضح  
(وبخاصة رفع الشاب إلى أعلى) . أما الموسيقى فقد

تناقضت مع لازمانية العرض ولا مكانيتها وذلك  
بسبب الصيغة الأوروپية البحتة التي أفقدت العرض  
السمة الخيالية التي كان يسمح بها عالم القانتريا . ثم  
إن هناك تعارضاً بين أداء جميل راتب (الوزير) مع  
طبيعية محسنة توفيق الجائزة للحد  
(الملكة / الغانية) ، أما حسن عبد الحميد  
(الأستاذ) . فقد احترم الموضوعية الشديدة في  
الأداء . وكذلك فإن ظهور الوزير على المسرح أو في  
النص في نهاية الفصل الأول يشير إلى ضعف في البناء  
المسرحي الذي لم يستطع أن يحافظ على إيقاع  
التصاعد الدرامي فاستبدل به حركة استعراضية .  
ومع ذلك فهذه ملاحظات عابرة لم تمنع المثلث  
السيمولوجي والمثلث المهاد من الاستمتاع بالعرض .

### • هوامش البحث :

- (١) سعد الدين وهبة - الأستاذ ص ٧٣ .
- (٢) مجلة «اللغات» العدد ٣٧ - مارس سنة ١٩٧٥ ص ٢٠ .
- (٣) سعد الدين وهبة - الأستاذ ص ٨٣ .
- (٤) نفسه .
- (٥) نفسه ص ٨٢ .
- (٦) نفسه ص ٨٣ .
- (٧) نفسه ص ٨٣ .
- (٨) نفسه ص ٨٧ .
- (٩) كايوز جروبير ، د . سيميوطيقا العرض الكلاسي  
(فيديرا) سنة ١٩٧٠ ص ٢٤ .
- (١٠) سعد الدين وهبة - الأستاذ ص ٩٧ .
- (١١) نفسه .

### المراجع

- (١) Corvin, M.: Semologie et spectacle in  
Organon 1980. Université de Lyon
- (٢) Greimas, A. J.: du sens, seuil, 1970
- (٣) Pecheux, M. et Fuchs, C.: «Mises au  
Point et Perspectives» A Propos de  
l'analyse Automatique du discours in  
langages, No. 37 Mars 1975.
- (٤) Propp, V. Morphologie du Conte Poiret,  
1973.
- (٥) Souriau, E. : Les deux cent mille si-  
tuations Dramatiques, Flammarion  
1950.
- (٦) Ubersfeld, A.: Lire le Theatre Editions  
Sociales, 1977.
- (٧) وهبة ، ص . ، والأستاذ ، مجلة المسرح ، العدد  
الأول ، أغسطس ١٩٧٩ .

# مكتبة غريب

للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير

٣/١ - كامل صدق (بالفجالة) ت: ٩٠٢١٠٧ - القاهرة - جمهورية مصر العربية

تقدم لأعزائها القراء أحدث إنتاجها من المؤلفات :

اسم المؤلف اسم الكتاب

- |   |  |
|---|--|
| الأستاذ / أحمد عبد الوهاب               | ١ - إعجاز النظام القرآني                       |
| الأستاذ الدكتور / نظمي لوقا             | ٢ - محمد في حياته الخاصة                       |
|   | ٣ - بيوت الله                                  |
| الأستاذ / مأمون غريب                    | ٤ - خلافة عمر بن الخطاب                        |
|   | ٥ - خلافة عثمان بن عفان                        |
|   | ٦ - حجة الإسلام الإمام الغزالي                 |
| الأستاذ الدكتور / عبد المنعم النمر      | ٧ - إسلام لا شيعوية                            |
| الأستاذ الدكتور / نظمي لوقا             | ٨ - التقاء المسيحية والإسلام                   |
| الأستاذ الدكتور / محمد عبد المنعم خفاجي | ٩ - الأدب في التراث الصوفي                     |
|   | ١٠ - نحو بلاغة جديدة                           |
| الأستاذ الدكتور / نظمي لوقا             | ١١ - فرويد يفسر أحلامك                         |
| الأستاذ الدكتور / محمود عباس محمود      | ١٢ - دراسات في علم الكتابة العربية             |
| تأليف : بوليف أرتون                     | ١٣ - مراكز المعلومات - تنظيم وإدارة وخدماتها   |
| ترجمة : الأستاذ الدكتور هشمت قاسم       | ١٤ - علم النفس الاجتماعي في المجالات الإعلامية |
| الأستاذ الدكتور / زيدان عبد الباقي      | ١٥ - دليل الناقد الأدبي                        |
| الأستاذ الدكتور / نبيل راغب             | ١٦ - دليل الناقد الفني                         |
| الأستاذ الدكتور / سمير سرهاني           | ١٧ - تجارب جديدة في الفن المسرحي               |
| الأستاذ / فاروق جويده                   | ١٨ - بلاد السحر والخيال (من أدب الرحلات)       |
|   | ١٩ - الوزير العاشق (سرمية شعرية)               |

في النصف الأول من عام ١٩٨٠ صدر للأستاذ محمد كمال محمد عملاق قصصياتهما «الأعمى والذئب» و«الحب في أرض الشوك» وطوال حياته الأدبية لم ننح له فرصة إصدار كتابين متتابعين. وهذه هي المرة الأولى - أيضاً - التي نشهد صدور كتاب له عن إحدى دور النشر الرسمية. فقد طبع «الحب في أرض الشوك» ونشر عن طريق مؤسسة السيار اليوم. ضمن سلسلة «كتاب اليوم» بـ ١٩٨٠. وكان آخر كتاب صدر له هو «الأجنحة السوداء» ١٩٦٩.

## الأعمى والذئب

و

## اللقاء المستحيل

معنى هذا ، أن الكتابين بصدران بعد أحد عشر عاماً من صدور آخر عمل أدبي له . لكنه لم يكن صامتاً أو متكاسلاً ، وإنما كان يكتب باستمرار ، حرصاً منه على مواصلة الإبداع وإثبات الوجود في عالم الكتابة . والدليل على ذلك أن مجموعته القصصية «الأعمى والذئب» ، تضم قصصاً قصيرة كتبت في أعوام ١٩٦٧ ، ١٩٦٩ ، ١٩٧٠ ، ١٩٧٥ ، ١٩٧٩ ، كما أن روايته القصيرة «الحب في أرض الشوك» تكشف عن أنها كتبت قبل ذلك بزمان طويل . وقد اختارت «رأس البر» ميداناً تجرى فيه أحداثها .

ومع ذلك فإن تأمل الكتابين - في البداية - يثير مسألتين ، نرى ضرورة الإشارة إليهما قبيل الوقوف عند نماذج من قصصه القصيرة . تتحدد المسألة الأولى في حرص هذا الكاتب على أن يؤكد وجوده ككاتب رواية ، فضلاً عن كونه كاتباً للقصص القصيرة . وأظن أنه ليس وحده في هذا الشأن . هناك كثير من الكتاب الذين لا يكتبون بلون واحد من ألوان الفن القصصى . وكأنه أمر لازم وحتمى - في اعتقادهم - لمن يكتب القصة القصيرة : أن يجرب فيكتب روايات طويلة ، حتى وإن كانت قدراته الخاصة ، ومواهبه الذاتية ، وأدواته الفنية ، لا تؤهله لذلك - مع تسليمنا بأن «الموضوع» هو الذى يفرض «الشكل» الأدبي الملائم .

حقاً ، إن نجيب محفوظ كتب عدداً هائلاً من القصص القصار ، لكن أدواته ووسائله وإمكاناته الفنية والفكرية تؤهله لأن يبنى كاتب الرواية المتميز . والباحث في رواياته يستطيع أن يستكشف مراحل واتجاهات وأبعاداً . وقد جرب يوسف إدريس كتابة المسرحية والرواية والمقال . وفوق كل هذا فإنه يظل فنان القصة القصيرة ، حريصاً ومحلياً . ويضرب توفيق الحكيم في أكثر من فن أدبي ، دون أن يشت فيها زيادة حقيقية ، أو امتيازاً فنياً ، اللهم إلا أدب المسح الذى لم يناعه فيه منازع .

كذلك فعل الأستاذ محمد كمال محمد حين قدم روايته «الحب في أرض الشوك» ، ووضع إلى جانبها خمس قصص قصار . والرواية تبدو كما لو كانت قد كتبت في أعقاب يونيو ١٩٦٧ . بيد أن ظروف الطباعة والنشر هي التى حالت دون أن ترى النور . وها هي الآن تصدر وقد تجاوز الكاتب مرحلتها ، وتطور إلى حد كبير . ولئن كان هذا التطور قد تجسد فيما قدمه من قصص قصار . لقد جاءت هذه الرواية دون المستوى الفنى الذى وصلت إليه قصصه

القصيرة . ولست أدري ما السر الكامن وراء حرص الكاتب على أن يضم بعض القصص القصيرة إلى روايته تلك !؟ كنت أفضل لو أن القصص القصيرة ضمنها مجموعة قصصية مستقلة ، بدلاً من أن تكون ملحقة بالرواية . وليس ثمة ما يوحى بوجود أى ارتباط ، لا فى الموضوع ، ولا فى الشخصيات ، ولا فى المواقف ، ولا فى وجهة النظر ، ولا فى الأثر العام .

ومهما يكن من أمر فإنى أعتبر محمد كمال محمد كاتباً للقصة القصيرة ، إننا نعلمه إذا حكينا عليه من خلال رواياته . كما أن لن نعلمه إلا نفسه إذا ظل منشئاً بكتابة الرواية الطويلة . من قبل قدم روايات «أيام من العمر» ١٩٥٤ ، و«دماء في الوادى الأخضر» ١٩٦٧ ، و«الأجنحة السوداء» ١٩٦٩ ، لكننا لا نستطيع أن نعتبره من كتاب الرواية المخلصين لها ، أو المتفوقين فيها . إذ إنه لم يكشف فيها عن امتياز ما . فى الشكل أو المضمون أو فى زاوية النظر . أو فيها شابه ذلك من تقنيات من الروايات التى قدمها عدد من كتاب الرواية فى الفترة التى ظهرت فيها كتاباته الروائية .

أمّا المسألة الثانية فإنها تتعلق بعملية اختيار القصص القصار ، عندما يفكر الكاتب فى إصدار مجموعة قصصية ، إذ يفترض أنه ينتخب من القصص ما يرى أنه يعبر عن آخر مرحلة فنية وصل إليها ، أو يجمع ما يشكل - متجاوراً - موقفاً ما ، أو وحدة موضوعية معينة ، أو مناهجاً فنياً خاصاً ، أو انطباعات نفسية محدداً . وهذا يتطلب إمعان النظر طويلاً فيما بين يدى الكاتب من قصص كتبها فى فترات متباعدة ، ولدوافع مختلفة ، ووفقاً لمتطلبات آتية متغيرة هنا يكون الانتقاء والانتخاب ضرورياً ، فلا يحشو الكاتب مجموعته بكل ما سبق أن كتبه . وإذا كان البعض يغفر للشباب من الناشئة أن يجمعوا «كل» ما كتبوه فى «أوائل» مجموعة قصصية يصدرونها ، فإن هذا الأمر لا يكون مقبولاً بالنسبة للكاتب الذى سبق لهم أن نشروا أكثر من مجموعة . أو أولئك الذين لهم باع طويل فى الكتابة . إنهم يرتكبون خطأ كبيراً فى حق أنفسهم ، وإذا نشروا قصصهم دون تصنيف موضوعى ، ودون تنسيق فنى .

أول ما يفاجأ به قارئ مجموعة «الأعمى والذئب» ، أن عدد قصصها وصل ثمانى عشرة قصة قصيرة ، ضمت قصصاً ممتازة من الناحية الفنية ، وقصصاً أخرى عادية جداً ، بل إنها أقل من المستوى

سيد النساج

العادى . هناك مستويان فنيان ، خطا الكاتب في الأول منها خطوات متقدمة إلى الأمام ، وتمثله ثمانى قصص بلغت درجة عالية من النضج الفني ، هي : « الليل يا فاطمة » ، « الأعمى والذئب » ، « حكايات عن طاووس العصر » ، « من أين تهب الرياح » ، « اختناق » ، « الحاجز » ، « ذراع تحت الرأس » ، « القاع » . وهي قصص كتبت بحذق شديد ، ومهارة فائقة . ولو أنه لم يخلف طوال حياته إلا هذه القصص لكفاه ذلك . إنها قصص لا تصدر إلا عن خير ذى حنكة ، أو محترف أصيل ذى دراية بأصول صناعته . أما المستوى الآخر فتمثله قصص « سند » ، « قلب من العمر » ، « النار » ، « سلم إلى السماء » ، « أيام الدموع » ، « المشاية » ، « الزمارة » ، « الأكفان في القاع » ، « وانكسر المجداف » . وهذه القصص تنتمى إلى مرحلة تقليدية . تشمل - في اعتقادي - جل قصص مجموعاته السابقة . وهي لا توحى بتأثير فنى ، ولا تتميز بموضوعي . وإنما جرت في نفس المجرى الذى تدفقت فيه آلاف القصص لغيره من الكتاب .

وجدير بالذكر ، أن هذا الكاتب كان قد أصدر خمس مجموعات قصصية ، هي : « الحياة امرأة » ١٩٥٦ ، « الأيام الضائعة » ١٩٥٧ ، « وأرواح واجساد » ١٩٥٨ ، « حب وحصاد » ١٩٦٠ ، « الإصبع والزناد » ١٩٦٥ . ولعل هذا هو الذى يبنى التساؤل قائماً : لماذا هذا الخشد في « الأعمى والذئب » ؟ إن المسافة الزمنية بينها وبين آخر مجموعاته تنحصر في خمس عشرة سنة . هل هو رد فعل مباشر لبقائه مدة طويلة دون أن تنجح له فرصة إصدار مجموعة ؟ أم أنها الظروف المادية الطاحنة ، التى لم تبيح له المناخ الواجب للتأمل وإعادة النظر ؟ إنه واحد من كتاب « الحلقة المفقودة » في القصة القصيرة المصرية . وتختلف ظروف حياته عن كثير من الكتاب ، فهو لم يعمل بالصحافة قط ، والصحافة - بدورها - لم تفكر في أن تحتضن نتاجه ، أو تعلن عنه ، أو تسلط شيئاً من الضوء على مؤلفاته . وتعدى الأمر الصحافة إلى غيرها من ميادين العمل ، فهو لم يعمل عملاً منتظماً ومتصلاً . وقد تعدى الخمسين من العمر ، وكادت كتابة القصة القصيرة - في أغلب الأحيان - تصبح المصدر الرئيسى للرزق وللعيش ، على الرغم من ضالة عائدها .

وعلى المستويين الأدبي والاجتماعي لم يشعر به أحد ، ولم يحس بمأساته إنسان أو فنان أو ناقد . لم نكتب عنه كلمة ، بل لم يشر إليه مجرد إشارة ، ولم يذكر اسمه في أية دراسة جامعية أو نقدية أو أدبية<sup>(١)</sup> ، مع أنه يكتب القصة القصيرة والرواية منذ بداية الخمسينيات كما رأينا . وبرغم ما كان يقابل به من تجاهل النقاد فإنه ما يزال يكدح في ميدان الكتابة القصصية بإصرار وعناد فائقين .

لقد طفق يحرب ويحرب ، حتى وصل إلى درجة عالية من النضج في قصصه القصيرة الثمانى التى أشرنا إليها ضمن مجموعة « الأعمى والذئب » .

وقبل التعرف إلى خصائص هذه القصص ، ينبغي الإشارة إلى أن الكاتب لا يختار لقصصه العناوين المطولة . وكذلك الحال بالنسبة للمجموعات القصصية . وإلى جانب العناوين التى تحمل الإشارة المباشرة للشخصية المحورية في القصة ، أو لموضوعها الأساسى ، فإننا نجد ما يدل على حالة نفسية أو اجتماعية (اختناق) ، وما يرمز إلى موقف اجتماعي (القاع) ، (الحاجز) ، وما يأتى في صيغة سؤال (من أين تهب الرياح ؟)

أما عناوين المجموعات القصصية ، فإنها غالباً ما تتكون من كلمتين اثنتين تجمع بينهما واو العطف . لكن العلاقة بين الكلمتين تختلف من مجموعة إلى أخرى . كأن تكون علاقة تناقض (أرواح واجساد) ، أو علاقة زمنية تدفع إلى تصور فترة ما بكل ما يتصل بها (حب وحصاد) ، أو علاقة تلازم ووجوب إبان حدث معين (الإصبع والزناد) ، إذ لحدث الظل النارى لا بد من أن يضبط الإصبع على الزناد ، أو علاقة الجاني بالضحية (الأعمى والذئب) .

وشخصيات هذه القصص ليست من النوع الذى يطغى على سطح المجتمع إنما تملك من مستوى اجتماعي عال . ويرى أخاذ إنها تتحرك من منطلق أن لا مشكلات لها في الحياة ، اللهم إلا ما يتصل بالعلاقات العاطفية والجنسية ، وما قد ينشأ عن الفراغ والملل من أمور تافهة . لا نجد في قصصه من ينتمون إلى البورجوازية الكبيرة ، أو البورجوازية الصغيرة . وكذا فتيات الطبقات العليا ، أو الفئات الطفيلية الجديدة التى أثرت دون أن يشعر بها أحد ، وطرححت عدداً هائلاً من المصطلحات التى تتعامل بها ، والقيم التى تعتقها وتوحي للآخرين بضرورة اعتناقها ، كمثل عليا ينبغي أن تحتذى .

إنه أدرك إلى أى حد أصبحت هذه الحاجز باعثة على السأم ، والمرارة ، والغيظ ، فضلاً عن كونها طرحت - فنياً - من قبل ، مع اختلاف زوايا النظر إليها . وكيفية معالجتها . كذا فإننا نراه يتحى جانباً ، لينتقى شخصيات قصصه من أركان مغفلة ، وشوارع خلفية مظلمة ، في لحظات معينة تمر بها في حياتها اليومية .

ولم يقف الأمر عند حد انتخاب الشخصية المحددة ، واقتناص موقف ما لم يلفت إليه ، بل إنه تعداه إلى صقل هذين العنصرين في بوتقة تجربة فنية جديدة ، تقدم لأول مرة ، وفي شكل قصصى منضبط . سخرت له كل الأدوات الممكنة ، والخيوط المعاونة على النسج الحكيم . من هذه الشخصيات « بهلول دكة » ، الذى كان يصحو في

الفجر مسرعاً إلى السلخانة ، ليعود بسقط الذبائح ، ويقف بجلبابه الملتطخ بحبر الاختام الأحمر على ناصية الحارة . بعد انقضاء سوق السمك في الغروب ، يبيع الطحال المقل لزيائنه . عاد من السلخانة ذات يوم بعضة كلب مسعود هاجم مقطف الأمعاء الساخنة في يده . طمأنته أمه العجوز ودعت الجرح بليمونة . لكنه فقد عقله بسبب عضه الكلب فأصبح يتصرف تصرف الكلاب ، ويعيش حياتها ، بل إنه أصبح يعاشرها

والكاتب يختار هذه الشخصية في لحظة صراع شخصية أخرى معها . والصراع عامل أساسى في قصصه . إنه دائماً موجود . وهو - غالباً - صراع طبيعي بين إنسان قوى وآخر يبدو للوهلة الأولى أنه ضعيف . لكنه عند اللحظة الحواتية ، يظهر كأقوى ما تكون القوة . هناك الجلال والضحية ، ثم التحدى الذى يثيرنا فنياً وإنسانياً ، والذى يبنى - غالباً - لصالح من هم في القاع . ولا يحمل الانتصار للمغلوبين على أمرهم أى بعد سياسى أو عقلى عند الكاتب ، ولكنه تأكيد لفكرة فقدان التواصل . واستحالة الحب في أجواء تفرض عوقلة مسيرته .

هناك دائماً : الذئب . والأعمى . واللقاء المستحيل بينهما . والحب المفقود لأسباب متعددة اجتماعية وأخلاقية ونفسية واقتصادية . في قصة « الليل يا فاطمة » الذئب هو راوى القصة ، و « بهلول دكة » هو الأعمى . وفي قصة « الأعمى والذئب » نجد ماسح الاحذية هو الأعمى ، وموظف الملجأ هو الذئب . وفي قصة « حكايات عن طاووس العصر » يكون معاطى سائق العربى الخططور هو الأعمى . والذئب هو عرفان عسكرى المباحث . وفي « من أين تهب الرياح » نجد مسعود بائع البطاطا هو الأعمى الفقير . في حين أن الراوى - بطل القصة - هو الذئب . وفي « اختناق » تبدو الطفلة الصغيرة الخادمة نجسيدا للأعمى . ويقف عندومها والآخر موقف الذئاب . والنار لا يتم هكذا دفعة واحدة . دون مرور منطوق مقبول . إنه يأتى بعد عذاب طويل . وقدرة فائقة على الاحتمال والصبر . بمعنى أن له مقدمات





مسبقة نبيى له . وأنه يكون حتماً عند حدوثه . كما أن له أسبابه الواقعية الإنسانية . التى تنبع من واقع حياة الشخصية ذاتها . بحيث يأتى صراعها طبيعياً . وثأرها مقبولاً . وانتصارها انتصاراً للإنسان . محتماً وضرورياً .

فهلول ركة . عندما يدس له السم بحجة إطعامه . يرفض بطريقة الخاصة . لأنه انتهى من الطعام لنوه . لكن عندما يبدأ الجانى فى فتح فمه بالقوة فإنه . يقاوم . لإحساسه بشذوذ هذه الطريقة . وما إن ازداد عنف الجانى . حتى راح بهلول ركة يدفع العنف بالعنف . فيعض ويخرج ويدهمى .

والأعمى . الذى لا حيلة له ولا قوة ولا ثروة . ينجأ بأحد موظفى الملجأ الذى أودع ابنته الصغيرة فيه وقد اعتدى على عذبتها . فراه يحتال حتى يأتى به إلى بيته . فيلاطفه . ويسأله . ويطلب إليه تصحيح الوضع المحتل . ولكنه يروع حين « يغيره الآخر بأنه بعث بالفتاة إلى أقارب له فى الكويت . كى تعمل خادمة عندهم . عار واحتقار وإهانة من كل جانب . والتأمر موقدة . فيكون الانتقام الأسطورى من الأعمى لشرفه ولكرامته ولفقده بشكل تلقائى وطبعى . دونما افتعال .

والطفلة الصغيرة فى قصة « اختناق » تتأثر وتتشم وتنتصر . وإن بدا غير ذلك . نظراً لأن الصراع الخارجى لم تتوفر خيوطه لعدم تكافؤ القوى المتصارعة . إذ لكى يكون الصراع الدرامى مقنعاً ومعقولاً فإنه يلزم أن يجرى فى حلبة تتساوى فيها كل الأطراف . الطفلة هنا صغيرة . خادمة تركتها الأسرة التى تعمل عندها فى داخل السيارة الفارهة . وأغلقت أبواب السيارة . ونوافذها . بمنتهى الإحكام الذى يشع قوة وقسوة . فلم يسمح بنفاذ نسمة هواء باردة .

وكل ما تشاهده الطفلة من داخل هذا السجن مثير وباعث على التحدى والتأثر . طفلة فى مثل سنها تشترى وسيطة من الدكان المقابل لتقصمها . تجمع حول طاسة الطعمية على باب الدكان المجاور الناس يتحللون حول عربة اليد المليئة بلعب الأطفال المتنوعة . طفل يلتقط « أرنباً » زاهى اللون . ويسرع به مبهجاً . كل ذلك والطفلة محتوفة ومحكومة بما فرضته عليها القوة الأخرى من ضغوط . وسرعان ما يسقط ظل فوق عجلة القيادة اللامعة . جسم إنسانى يغطى الباب الأمامى للسيارة . وتسمع نكة خفيفة . يفتح معها الباب . ثم يتزلزل الجسم ليستقر أمام عجلة القيادة . ويستدير نحوها مبتسماً . وهو يدير مقبض الزجاج . لينفذ الهواء . فاستراحت الطفلة . وشعرت بالأمان . واسترخت لتنام .

هكذا أتاحت الفرصة للانتقام والتأثر والانتصار . إنها لم تفعل ما يفهم منه غير ذلك . لم تصرخ . ولم تصيح . ولم تنادى المارة . أو تزعق فى رجال الشرطة .

إنقاذاً للسيارة . وانحيازاً لمخدومها وسجانيها . ليس ثمة انتماء ما للسيارة أو لأصحابها . ومن ثم فإنه لا يهمها شخص السجان وإن تغير زيه وأسلوبه . إنه هنا يرتدى لبسه الكاكي القديم . ويستم لها . ويساعدها على أن تنسم نسيم الحرية والراحة والاسترخاء .

فالتأثر هنا طفلى . سلى . لقد تحدث جلادها بالصمت . وارتفعت الانتقام بالسكوت . وحقت انتصارها بما يوحى برضاها عن الواقع الجديد . إذ اطمأنت ملاحظها واستسلمت للنوم . مبسمة ( نظرت إلى ابتسامته فى المرأة . استغربت اطمئنانه لها . مد يده فأدار مقبض الزجاج . أنعشها الهواء . يجب أن تستمر السيارة فى السير دون توقف . زحزحت نفسها للخلف . وغاصت فى المقعد الطرى . نظرت إلى الطريق . والدكاكين . والناس . أحست براحة عميقة . واستنشقت الهواء برئيتها . وشربت بضمها . تركت جسدها يترأخي بكل أعضائه شعرت بمخدر لذيد يدعوها للنعاس . قاومت لحظات . ثم استسلمت للنوم مطمئنة الملامح<sup>(١)</sup> هذه القصة نموذج ممتاز للقصة القصيرة الفنية . لم تتعد الصفحات الثلاث من القطع المتوسط . بل إنها - بالتحديد - عبارة عن اثنتى عشرة فقرة . كل فقرة كلماتها معدودة ومحدودة . وكل منها تبدأ بداية جديدة . تضيف إلى الموقف . وتثير الانتباه . وتدفع إلى الترقب . وتصعد بنا إلى حيث ينبغي أن تكون القمة لا تعثر على كلمة واحدة تخرج بك عن الإطار الوجدانى والشعورى والفكرى . لا يترك لك الكاتب ثغرة تنفذ منها إلى الخارج . لا زعيق . ولا انفعال صاخب . ولا شعارات طنانة . أو خطب منبرية وعظمية .

ولنفقرأ معا بدايات فقره . لنرى إلى أى حد تمكن من أن يتجنب تكرار الكلمات . وكيف أنه أراد أن تُسلم بداية الفقرة . للبداية التالية للفقرة الآتية . ثم ما يسرى من حركة داخلية منطوية صاعدة (عينها) تحمقان من خلف زجاج السيارة ... ليها تستطيع الخروج من السيارة للطريق . للناس . للشمس والمطر وللواء ..... عدت على أصابعها الشهور من يوم أن اشتغلت بالخدمة عندهم .... زحفت من اليسار إلى اليمين .... انتقلت من طرف المقعد إلى الطرف الآخر .... الزجاج كله مغلق وهم حذروها أن تفتحه .... الناس يتحللون خلف عربة اليد التى يزعق صاحبها نادياً فيسرع بعضهم إليه .... شيء يكتم أنفاسها والأبواب الأربعة كلها مغلقة بالمفتاح .... سقط ظل فوق عجلة القيادة اللامعة .... تحركت السيارة تتحركت معها فى قلق .... بدا لها الأمر غريباً أن يجيء رجل ليجلس فى مكان القيادة غير سيدها .... ارتجفت حين سمعت صوت الرجل ... نظرت إلى ابتسامته فى المرأة ... )

ومما يحمى للكاتب أيضاً . أنه لم يلجأ إلى وصف شخصية الطفلة . الخادمة . ولا شخصية السائق

الجديد أو السارق . ولم يقدم إلينا السيد المخدوم . لابرسمه ولاسلوكه أو بفكره . وإنما اكتفى بالموقف فى حد ذاته . واستطاع أن يغذيه بشحنات كهربية ألهيته إلى الدرجة القصوى . ونشبر إلى أنه لا يوجد ثمة حوار . وإن كنا نشعر أن الحوار الداخلى بالغ الغزارة : بينها وبين نفسها . وبينها وبين الأشياء البسيطة التى تشتملها فى الخارج . وبينها وبين السيارة . وبينها وبين هذا الصاحب الجديد .

لقد وفق الكاتب فى أن تشع قصته القصيرة هذه إشعاعات كثيرة . وفى أن تحمل رؤية متقدمة سخر لها أدواته الفنية . بحيث اكتملت فنياً وموضوعياً .

على نحو آخر نزع من أن شخصية « بهلول ركة » فى قصة « الليل ... يا فاطمة » رسمت لكى يكتب لها البقاء . كما كتب لشخصيات « راسكو لينكوف » فى « الجريمة والعقاب » و « إيفان كارمازوف » فى « الإخوة كارامازوف » . والأبله لمستوبفسكى . الرواى الروسى المعروف . و « بهلول ركة » شخصية لها حضورها وخطرها الفنى . تذكرنا بشخصية الزين فى رواية « عرس الزين » للرواى السودانى الطيب صالح . فكلاهما تعمد أن تكون الشخصية القصصية ذات تفرد . وخصوصية . واستقلالية . ونادرة .

بلغ الكاتب من حذقه فى تصوير بلاهة الإنسان الممزق جدّاً جعله أقرب إلى الكلاب . ولعله وعى ذلك جيداً . لأن الكلاب كانت سبب أزمة « بهلول ركة » . وكل ما يصدر عن الكلاب من أصوات . وحركات . وانفعالات . تتبعه الكاتب . وأضافه على شخصيته الفنية . حتى إنه عقد بين « بهلول ركة » وبين الكلاب علاقة ود ورحمة ومشاركة وتعاطف . افتقدت جميعاً بين البشر . بينه وبين راوى القصة - البطل . الذى يمثل البعد الثانى للصراع الدرامى فيها . استهدف الكاتب تجسيم ما ينجم عن افتقاد التواصل والحب . وكيف أن الإنسان المدمر من الداخل لا يملك إلا تدمير الآخرين . وهو فى صراعه اللاإساقى لا يفرق بين الأسوياء وبين المرضى الضعفاء . بل إن تمزقه يدفعه إلى أن يقسو على من هم أضعف . فيكون دماره هو . وضياح أمه فى الانتصار والأمان .

زخلف ضريح « الست الوالدة » المتسرب من شباكه الضيق ضوء باهت توقفت بهلول ركة . وفصت اللقافة بيد ترتعش . انتضخت طاقنا أنفه وتشحم . استدار مبتعداً بدق بكعبيه . لحقت به . انغرزت أصابعي فى لحم ذراعه . وأنا أجره لأقعدته على الأرض . وألقيت أمامه بقطع اللحم المنفوسة بسم الفئران . برز لسانه طويلاً ممدوداً أمامه . ظل يتشم دون أن يلتقط اللحم أو تمتد إليه يده . كان شعباناً بعد . ممتلئاً بالطعام الذى قدمته يدا فاطمة . تناولت اللقافة وفربتها من فمه . تدافع فى خيشومه المبرير للنو انتشفت . كأنما من تحت الأرض . مجموعة من الكلاب . فانتفضت مفزوعاً . وتطايروا

قطع اللحم من يدي. هجمت عليها الكلاب ، فجثت بسرعة لأخلصها. أطبق أحدها على معصمي. تخلصت منه بقطعة لحم ، وجذبت بهلول ركة « من طوق جلبابه فألصقته بصدري. قاومني نابعاً ، وأنا أدفع فكه الأعلى محدكني بينا كظ أسنانه لأدس قطعة اللحم غصباً. التوى فكه ، وضرب بقدميه الحافيتين الأرض كضرس يرحمها بجوافره. تطوح بين ذراعي بيناً وشيلاً. ركع على ركبتيه. حمله في بقم مفتوح بانث كل أسنانه. فجأة ضرب وجهي بالتراب. وانطرح على الأرض مديراً عني وجهه. تدافعت أنفاسه كالفتحيج. طوح ذراعه من جانبه وقبض على شعر رأسي بيد كالحلب. وجرفي خلفه زاحفاً على يده وركبتيه. أرتميت على ظهره بثقل فانبطح راقداً على بطنه محدثاً صوتاً كصاصة الفأر ، ونبح بصوت عال. تعلق حولنا الكلاب مستفزة بنياحه. نهش أحدهما لحمي. قضم آخر إصبعي. لم أفلت بهلول ركة من يدي حتى عثيت قطعة اللحم داخل فم ، وانزلت عبر بلعومي. بينا برزت عيناه خارج عظميها ، كأنما استمقطان عن وجهه. وأطلق صوتاً كصغير ماسورة الطحين. جرى لاهثاً رافعاً ذراعيه. وضرب بكفيه شبك الضريح الحشوي ودفع يديه. كأنما يغرق حاجزاً في مربعات المحفورة. فغابتا خلف الشباك حتى الكوعين<sup>(٣)</sup>

في هذا الجزء نلاحظ أن الكاتب يصل إلى ذروة تصوير الصراع المقيت المدمر. ليس بين الإنسان الإنسان ، ولكنه بين إنسان وحيوان ! فقد تعامل مع بهلول ركة على أنه كلب من الكلاب الضعيفة الشاردة. أمّا الآخر - الإنسان - فإنه قوى مصارع محظوظ ، يتصور دائماً أن الغلبة لن تكون لغيره. ومن ثم فإن اللقاء بينهما مستحيل. إنها على طرفي نقيض. والحب مفقود. والتواصل غير ممكن. والإنسان - هنا - هو سبب عدم تحقق ذلك. لدوافع نفسية وجنسية.

كما نلاحظ أن ما صدر من بهلول ركة من حركات مقاومة ، أو أصوات ، لا تتصل بالبشر. بقدر صدورها عن عالم الكلاب. لدرجة أننا نشعر بالصوت مجسماً ، حتى صار صوتاً حسيماً ملموساً. وقد حدد الكاتب لكل مستوى من مستويات حركة الكلب ، ما يقابلها من درجات الصوت. بعد أن ربط - منذ البداية - بين النباح البشري وبين استجابة الكلاب له بطريقة الخاصة. ولم يغب عنه اختيار الألفاظ الدالة على ذلك ، مثل : يهوهو - يوقوق - يدق - يعوى بصوت كالنباح - ركض - رفس - حمحم - يششم .

ثم إنه حرص على أن تكون جملة من ناحية ، وعباراته من ناحية أخرى ، قصيرة إلى أبعد حد. واستخدم الأفعال الدالة على الحركة ، والتوتر ، والصراع ، بشكل جديد. ولا نجد يسرف في

استخدام حروف العطف ، ليربط الجمل بعضها ببعض الآخر ، ولكنه ينتقل من حركة إلى حركة. ومن فعل إلى فعل ، ومن انفعال إلى آخر ، دون انتظار لعوامل ربط ، إثارة لانفعال القارئ ودفعاً له كي يعيش التوتر والقلق والترب ، ولنتنقل إليه عدوى الحركة والتثوب. ولعله أراد أن يتعد عن خلق الجسور بين الجملة والجملة المجاورة ، فتمة عدم تواصل في كل شيء : في النظم ، والمجموعات ، والحياة ، والعلاقات بين الناس بعضهم والبعض الآخر ، وكأنه نعد شيئاً من هذا في بناء القصة. وتشكيل هيكلها العام. الجملة الواحدة القصيرة تؤدي دورها المحدد الذي لا تتعده. وتأتي الجملة التالية بما خطط لها ، لتطبع انطباعاً خاصاً بها هي وحدها ، وهكذا. وما على القارئ إلا أن يؤدي مهمة المتابعة ، والربط ، والتذكر ، والتخيل ، ثم المعاشاة الكاملة !

ولغته في كل قصة لغة قارة ، لا تبلغ حد الصرامة والجهامة ، ولا تتصل من قريب بلغة الشعر. ولا نهبط إلى درجة الأسفاف والابتذال ، تحت أي دعوى أو مذهب أو مبدأ. وهو لا ينتقل إلا الكلمات المقصودة للدلالة على المعنى الواحد المحدد ، حتى لا يدعك تذهب في تأويلها مذاهب شتى ، فيفقد منه الزمام ، ويتمزق الخيط الفني ، ويضيع الهدف.

في قصة « الأعمى والدئب » نراه يدقق في انتخاب الأفعال الدالة على حركات الأعمى وهو يبحث عن ابنه. يقول على لسان الابن راوي القصة : (... في الصبح نادى أبي من حجرته . فسددت أذني . دخل يتحسس الطريق إلى الفراش . انكشت في ركن الحجرة وأنا أليس ثيابي . كنت يداه الفراش الخالي صاح : زهرات . خرج ينادي بصيحجانه . دخل الحجرة ثانية . زحفت يداه المرتعشتان على الجدار حتى وصلتا للسلم الخالي من الثياب . دار حول نفسه وصرخ يناديني )<sup>(٤)</sup> ونادراً ما يكون الحوار « عنصراً أساسياً في البناء المماري لقصصه القصيرة . ربما لأن جملة القصيرة المديئة ليست إلا حواراً مشحوناً بالإيحاءات ، والدلالات ، والصور ، والمعاني . وعندما تكون هنالك للحوار ضرورة موضوعية أو فنية فإنه يقتصد كثيراً في جملة . بحيث يأتي قصيراً ، ومكثفاً ، ومركزاً ، ومدياً .

مثال ذلك ما يديره من حوار بين الأعمى وموظف الملجأ الذي انتهك حرمة الفتاة الصغيرة ابنة الأعمى داخل الملجأ ، وقد بعث إليه الأعمى برسول للتفاهم حول ستر الفضيحة : ( فتحت الباب للطرفة الخفيفة كقشرة الإصبع ) ودخل الرجل متردد الخطى . في تخاذل حيا أبي بنيرة مترودة . أطرق أبي برأسه . جلس الرجل أمامنا على الدكة الحشوية المنخفضة نظر إلى أبي مترقباً . تتم أي بخفاء :

- أرسلت لك أم كوكب . قلت نداوى الجرح .

مال الرجل بوجهه العريض إلى جانب . حدثت عيناه في الأرض صامتاً .

- لا بد أنك تعرف ما تنوي عمله .

حك الرجل أنفه المديب باصبعه وسكت زحرف أبي على الحصى مقرباً من النار أكثر . كانت الجمرات عمرة كميون ذئاب في الظلام .

- عرفت عنك بعض الأشياء . زوجة وأولاد . أهذا يمنع ستر العار ؟

عشت يد الرجل بارتباك في شعر رأسه الغزير :

- ليس هذا في الحقيقة .

أطرق أبي لحظة ورفع رأسه :

- المانع أنها بنت ملجأ . كان يمكن أن أبلغ لولا الفضيحة .

زم الرجل شفتيه المنحيتين وسكت .

- لا أسمع منك كلاماً . البنت هربت والفرصة أمامك . لتدير أمورك حتى تعود . بنيرة مترودة قال الرجل منخفض الصوت .

- قابلتها

لم ينطق أبي وصمت في ترقب قال الرجل بصوت يتراجع في حلقه :

- ساعدتها للسفر مع أقاربي إلى الكويت . لتشتغل في بينهم .

دمدم أبي بشئ لم أسمع . صمت مستنكراً :

- خادمة ؟

- أو صينيم بها

تلون وجه أبي بزرقة مخيفة . انتفض يزار :

- أبعدتها عنا . لترب من جريمتك !<sup>(٥)</sup>

واضح أنه لا يكتب الحوار بالعامة . بل إنه يتوسل باللغة الفصحى المقبولة السليمة البناء والتركيب ، والبعيدة عن التضرع . إنها لغة سهلة ، تؤدي الغرض المطلوب . والجملة الحوارية عنده قصيرة . على الرغم من أن معظم ما صدر من جمل حوارية جاء على لسان الأعمى - الأب . فإننا نلاحظ اختفاء الخطائية ، مع أن الأعمى كان في موقفه شديد الانفعال ، والتوتر . والعاطفية ، والحساسية لأنه أهين في عرضه وشرفه وكرامته .

وما بلغت النظر أيضاً أن الكاتب لم يستحدم قيل كل جملة حوارية أفعال القول كما هو مألوف لدى بعض الكتاب ، حين يبدأ الحوار بالفعل « قال » أو « قالت » أو « قلت » . إنه هنا يهدف للحوار بفعل يكشف عن الحالة النفسية ، أو عن طبقة الصوت .

أو عن نوع الحركة المصاحبة لمن يصدر عنه الصوت .  
تُحَدِّثُ بقول : « نتمنى أني نجفاء . دمدم أني بشئ » ، لم  
أسمعه . انتفض بزار . أطرق لحظة ورفع رأسه . وهو  
لا يكتفى بذلك ، بل إنه يحدد صدى الجملة الحوارية  
عند الطرف الآخر المشارك في الموقف الحوارى ، وإن  
لم ينطق كلمة . فضبط الحركة ، أو الانفعال ، أو ما  
قد يصدر - عفواً - من صوت ، إنما هو متمم  
للموقف الحوارى من ناحية ومهم بالنسبة للتسيج العام  
لل قصة القصيرة ككل . إن الجملة الحوارية تستتبعها  
حركة . مثل « مال الرجل بوجهه » ، « حكَّ الرجل  
أنفه » ، « عثت يد الرجل بارتباك في شعر رأسه » ،  
« زم الرجل شفتيه » . وهو ما نظير بمثله في قصة  
« الليل يا فاطمة »<sup>(١)</sup>

ولا ننسى أن هذه السمات الفنية تتوافر في كل  
القصص التي أشرنا إليها ، والتي تعتبر خصائص  
وصلت بهذه القصص إلى حيث الجودة والدقة  
والإحكام . ونستطيع أن نصيف إلى ذلك محاولته  
الإقدام على أن يتوع في طريقة السرد القصصى . وفي  
الشكل الذى يقدم به الحدث . مع احتفاظه بكل ما  
ذكر على أنه أساسيات في عملية البناء الفني .

الشاهد على ذلك قصته « حكايات عن طاووس  
العصر » ، فطرفا الصراع هما : « معاطى » و « سائق عربية  
الخطور » وقد توفي أخوه أمام عينيه ، بسبب تعذيبه  
في قسم الشرطة - و « عرفان » . شرطى المباحث  
الذى كان يستبد بالناس ، لعلاقته بضابط المباحث  
« فاروق » ، ولخدمته المتنوعة لزوجة هذا الضابط .

ويقتصر الكاتب لحظة ما بعد طرد « عرفان » من  
الخدمة وحبه سنة : إذ سقط سلطانه عنه . وطلق  
يبحث عن عمل حتى أدى به الأمر إلى أن يعمل  
مهرجاً أو « هلوأنا » في الأسواق . لقد هوت قوته  
الغاشمة ، فانهار جبروته . ثم انحدر من عليائه . وبعد  
أن قام بالأعباء ، طلب أن يتقدم أحد التفرجين .  
ليشد وثاقه بحبل . زاعماً أنه سوف يحل هذا الوثاق ،  
إظهاراً لبراعته في اللعب ، وكشفاً عن قوة عضلاته .  
عند ذاك برز ، « معاطى » من بين الواقفين ، قاسى  
الملامح . وأخذ يلف الحبل بقوة واحكام حول جسد  
« عرفان » . الذى فشلت كل محاولاته في الإفلات من  
الوثاق . وأخيراً . طلب إليهم أن يفكوا الحبل  
ليخلصوه . ومن المصمت المهزوم في العيون رأى  
لحظات ضلّته . تقلصت ملامحه بالهوان . فلم يجد بداً  
من إعلان عجزه . وهزيمته الصارخة .

الموقف هنا طبيعى جداً ، قابل للتصديق  
والمعقولة ، وقد نبأت له كل العناصر المعاونة التي  
نجعلنا تصور حدوثه . معاطى . يتنقم ويثار .  
وعرفان يسقط من عل . والأسباب معروفة لا  
افتعال . ولا رومانسية ، ولا إقحام لشيء دخيل . كل  
الأمور تجري تلقائية وطبيعية . واللقاء - لقاء الحب  
والعدل والتعاون - مستحيل . إذ كيف يتم وهما على

النقيض تماماً . وكل منهما في طرف بعيد جداً ، ولا  
سبيل إلى وضع أى معبر بينهما . أو أى جسر  
للتفاهم والود ؟

لو أن المعنى الذى أرادته الكاتب قد قيل بشكل  
تقليدى لما كان ثمة جديد . إذ الجديد حقاً هو  
القلب الذى صب فيه الكاتب فكرته ، أى الشكل  
الذى صيغ الحدث من خلاله ، فقد شاء الكاتب  
للأطراف التي يهيئها « الحدث » بالدرجة الأولى أن  
تتشارك في بلورته .

تحت عنوان « معاطى يتكلم » نتعرف إلى سبب  
الصراع أى إلى ما كان من أمر أخيه الذى عذب حتى  
الموت ، في إيجاز بليغ ، ومن وجهة نظر الأسمى  
المعتدى عليه . وهو - بطريق غير مباشرة - يفضح  
علاقة السلطة بالناس ، والتزوير ، والرشاوى ،  
والظلم . دون أن يعلن صراحة عن نقد أو تجريح ،  
ومن غير أن يروح بكلمة يفهم منها ذلك . والحق أن  
معاطى لا يتكلم ، وإلا أصبح حديثه خطبة مطولة .  
لكن الكاتب هو الذى يصور ، ويمجد ، ويحلل ،  
دون تدخل على الإطلاق .

العنوان الخائى الثالث هو : « عرفان يعلن  
لنفسه » . الذئب ، الجلالة ، يمثل السلطة التي  
تذوى ، يصور واقعه الذى صار إليه ، وضياعه  
الذى أصبح فيه ، وعاراه الذى يستشعره . هنا يختار  
الكاتب الفعل المضارع « يعلن » لأن في ذلك إفصاحاً  
علنياً ظاهراً للحقيقة يعرفها الناس ، إذ هو مع نفسه  
يسلم يائساً بما هو فيه . وحاله هذه لا تخفى على أحد .  
وهذا الإعلان للنفس يقع في عشرة سطور .

ونظّل مع عالم « عرفان » . حيث يأتى العنوان  
الثالث « وفي ظلمة الليل عرفان يتأمل نفسه » . هنا  
نشعر أن الكاتب يعين « الزمان » ويحدده « في ظلمة  
الليل » . وهو ما لم يحدث من قبل . ثم إن الفعل  
الذى سوف يحدث هو « يتأمل » نفسه . إنه لن  
« يعلن » ، ولكنه « يتأمل » . ومعنى يتم ذلك ؟ « في  
ظلمة الليل » ذلك أنه سوف « يتأمل » أفعالاً وأقوالاً  
وسلوكيات وأخلاقيات لا علاقة لها بالقيم الإنسانية .  
إنها أشياء خفية مستورة لا يكون الحديث عنها  
« إعلاناً » وإنما « تأملاً » للنفس . وفي ظلمة الليل .  
ومادام الأمر كذلك ، فإن له أن يكشف الغطاء عن  
كل مستور خفى . ولا بأس من أن تستغرق فترة التأمل  
ثلاثة أضعاف ما احتلته لحظة « الاعلان » من  
مساحة .

يجئ عنوان رابع هو « عيون في أحياء المدينة » .  
وفي هذا الجزء يلتقط الكاتب نظرات بعض من كان  
يرهبهم « عرفان » ، ويستغلهم ، ويحل عرقهم بلا  
مقابل . مثل ماسح الأحذية ، وصبيان المقاهى ،  
وباعة السمك ، وأصحاب الدكاكين الصغيرة ، باعة  
الخضراوات والفاكهة .

ثم تنتقل إلى موقف عمل بدأ « عرفان » يتخذه ،  
جاء تحت عنوان خامس « كراوية الأسطوريى  
يقول » ، حين عقد عزمه على أن يتعلم مهنة دهن  
الأناث . وموقف الصبية من عرفان ، وكذا زوجة  
« كراوية » ، وسخرية الجميع منه ، ثم طرده .

وأخيراً نعيش في القسم المعنون « الناس يحكون »  
مع التجربة التي قادت عرفان إلى نهايته المحتومة على يد  
« معاطى » ، بمعنى أن الكاتب أراد أن يشترك الناس  
جميعاً في مشاهدة اللحظة الفاصلة . ليس فقط بعض  
العيون في أحد أحياء مدينة دمياط ، بل أيضاً العقل  
الجمعى للناس . مدنيين وقرويين ، في سوق السمك  
الكبير . وهذا هو أكبر أجزاء القصة التي تقع في اثني  
عشرة صفحة من القطع المتوسط .

ولا يخفى أن الكاتب يتوسل بالرمز في قصص  
« الليل يا فاطمة » و « الأعمى والذئب » و « حكايات  
عن طاووس العصر » و « الحاجز » و « القاع » . ولا  
يعنى هذا أنه يوغل في استخدام الرمز ، أو أنه يجرى  
وراء الإغراب . ولكننا نستطيع أن نتلمس لكل قصة  
من هذه القصص الجيدة بعدين ، أو مستويين : إذ  
يمكن تأويل الحدث أو الشخصية في كل منها في ضوء  
أنها ترمز إلى فكرة أو إلى معنى أو إلى موقف بذاته ،  
وإن كان الثابت - فنياً - أنه وفق في تشكيل  
الحدث ، وتقديم الشخصية ، واختيار الشكل ،  
بحيث لا يتعد بناء الواقع ، ولا يجيد عن الصدق  
الفنى ، ولا يعم في التعقيد والإلغاز .

إنه نعهد - مع سبق الاصرار والترصد - أن تكون  
قصصه القصيرة مفهومة ، ومعقولة ، يلتحم فيها  
الفكر والواقع والرمز ، وتنصهر الرؤية التقديمية في  
قنية الفن الصافية النقية .

### ● هوامش

١ - نوهت بنتاجه وبقيمته الفنية في (الاهرام) ٨ إبريل  
١٩٨٠ - ص ١١ مقال (قصص أغفل النقد) . بعدئذ  
تتابعت الكتابات حوله . ونوقشت قصصه في « البرنامج  
الثاني » بإذاعة القاهرة .

٢ - « الأعمى والذئب » - دار الأمل للطباعة والنشر ١٩٨٠ -  
ص ٤٥

٣ - نفس المصدر - ص ١٠ ، ص ١١

٤ - نفس المصدر - ص ١٨

٥ - نفس المصدر - صفحات ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢

٦ - انظر الموقف الحوارى بين فاطمة وزوجها حول علاقتها  
بهارل بكة ص ٧



# الهيئة المصرية العامة للكتاب

مجموعتنا تحت إشراف من المكتب الخيرية

تقدم

العملة وتاريخها

تأليف  
من محمود الشافعي

١٠٠

العلامة محمد إقبال

صياغة وأثره

تأليف  
د. أحمد معوض

١٥٠

ثقافتنا

بين الأصول والمعاصرة  
( جلد العشرى )

طبعة ثانية

١٦٠

روائع  
جبران خليل جبران

• النبع  
• رمل وزبد  
• عيسى بن الإنسان  
• هديقتي النبع  
• أرباب الأرض

د. ثروت عكاشة

٥٠٠

الفكر الأدبي المعاصر

تأليف  
چوڤچ واطسون  
ترجمة

د. محمد مصطفى بدوي

٤٥

تعريف بالرواية الأوروبية

تأليف  
د. حامد سيد النجاج  
( من المكتبة الثقافية )

١٥

مضيق تيران

في ضوء أحكام القانون الدولي  
ومبادئ معاهدة السلام

تأليف  
د. عمرو عبد الفتاح خليل

٨٥

أحزان  
الأزمة الأولى

تأليف  
نصار عبد الله

٤٥

بمكتبات الهيئة وفروعها بالقاهرة والمحافظات



# السَّير الشَّعبية العربية

## محاولة لاكتشاف الجذور

في  
أعمال

فاروق خورشيد

□ سامي خشبة

قبل شهر قليلة ، أصدر فاروق خورشيد روايته الثانية «حفنة من رجال» ، وهي الكتاب السادس عشر ، من بين ثمانية عشر كتابا وضعها - حتى الآن - الكاتب الذي تتراوح أعماله دائما بين الدراسة النظرية أو النقدية ، والإبداع الأدبي . ولأسباب عديدة ، ستكون هي موضوع الصفحات التالية . لم تفرض رواية «حفنة من رجال» مجرد الاهتمام بها فحسب ، وإنما فرضت ضرورة إعادة قراءة أعمال «روائيته» سابقة لفاروق خورشيد (لم أعدها ضمن رواياته حين وصفت «حفنة من رجال» بأنها روايته الثانية) وأقصد بها صياغاته الروائية لسيرتين من سيرنا الشعبية الكبيرة : سيف بن ذي يزن ، وعلى الزريق المصري . وفي هذه القراءة الجديدة ، تجلت في «حفنة من رجال» ، وفي العملين الشعبيين السابقين معان محددة . أحسبنا نوعا من «المسئوليات» التي لا يصح أن يتحملها ناقد أدبي ، على الرغم من أنه بالضرورة أول من يشعر بأهميتها بعد الكاتب المبدع نفسه . وأحسب أنها «مسئوليات» لا يصح أن يتحملها الناقد ، لأنها تقع في مجالات علوم متخصصة أخرى ، كان ينبغي أن يبحث أصحابها تربتها بأنفسهم ، لكي يوفرُوا للناقد نفسه بعضاً من أهم أدواته في عمله ، هو بالذات ، أثناء توفيرهم للأمة معرفة صحيحة بجذورها وحقيقتها . وذلك لو أنهم كانوا يعرفون بوجود هذه التربة أصلاً . وقد لا تكون الصفحات القادمة كلها من باب النقد الأدبي ، وهي قد لا تكون - من وجهة نظر أصحاب العلوم الإنسانية التي سنخوض في أقاليمها الخاصة دون مرشد منهم - سوى ثمرة أو ادعاء لا طائل وراءه في أسوأ الأحوال ، أو شتات متفرق من الملاحظات الطريفة في أفضلها . ولكن المسئولية ينبغي أن تصرف إلى أصحابها . وعليهم وحدهم ، أن يقرروا بشأنها ما يرون .

وليسمح لي القارئ أن أنقل إليه الآن وجهة نظر فاروق خورشيد نفسه في تحديد : من يتحمل هذه المسئولية . وسبب تأخر أصحابها في تحملها . قال في لقاء حديث : إنه كان من واجب «الأدباء» أولاً - يقصد المبدعين والنقاد جميعاً - أن يظهروا بمجهودهم وجود مادة أدبية جذيرة - أولاً - بأن يشغف بها «القارئ» الحديث من أمثالي . وقادرة على أن تثير فيه الإحساس بأنها تجسد أشياء عريقة كامنة فيه . وفي الأمة التي ينتمي إليها . فإذا تحقق ذلك الشغف ، وثار ذلك الإحساس ، وعادت هذه «المادة» لكي تختل في «وجدان» الأمة المكان الذي كانت تختله في زمن قديم ، أصبح من حقنا أن نطالب علماءنا ببحث حقيقة هذه المادة ، ليس باعتبارها «أدباً» وإنما باعتبارها من المكونات الأساسية لثقافة هذه الأمة ، ولتكوينها النفسي ، وعقائدها ، وأسلوبها في الاعتقاد ، وفي صياغة المثل العليا ، وفي تصورها لنفسها من حيث هي جماعة إنسانية ومجتمع ، وفي التعرف على العالم والكون من حولها . فهل يتحقق

الشغف ، ويثور الإحساس ، لكي يتحمل أصحاب المسئولية ما هم أحق به ؟

حينما بدأ فاروق خورشيد مسيرته قبل أكثر من عشرين سنة ، لإعادة اكتشاف تراث السير الشعبية العربية ، وإعادة تقييمها ، التزم - أو ألزم نفسه - بمقولة رئيسية جعلها «قضيته» الخاصة الأولى أو «الأساسي» : إثبات أن نوع «الرواية» الأدبي ، وفي القصص بوجه عام ، لم يكن نوعاً مستحدثاً في أدبنا الحديث ، وإنما هو نوع له جذوره المحلية الخاصة ، ومناخه الأصيلة ، وملائحه المتميزة الضاربة بأصولها في تربة ثقافتنا القومية العربية العامة . وفي ذلك الحين تطلبت عملية إثبات هذه المقولة دراسة تاريخية نقدية شبه مقارنة<sup>(١)</sup> ، قامت على ركيزتين من التحليل المنطقي والبراهين العملية الجزئية ، وانطلقت إلى الدعوة لإعادة قراءة تاريخ الأدب العربي دون اعتداد على مقولات المؤرخين والنقاد القدماء الذين أكدوا - بناء على أذواق وملاسات خاصة - أن أدب «النثر» العربي ، لم يخرج عن أنواع سجع الكهان ، وخطب البلغاء والحكماء ، ورسائل الدواوين ، أو مكاتبات الأصدقاء . وطلب فاروق خورشيد - حينذاك - من قراء الأدب العربي الإسلامي ، وما يسمى بالجاهلي - قبل أن يطالب دارسيه - أن يعتمدوا على ما اعتمد عليه أسلافهم - القراء والمستمعون ، لا النقاد والدارسون - من قدرة حرة على التدقيق الفني ، ومن إحساس فردي بالحاجة إلى الأدب الإبداعي (الفني ! ) ، لكي يكتشفوا في تراثهم آلاف «القصص» التي امتزج فيها التاريخ والخيال ، أو الحقيقة والأسطورة ، أو الواقع والخرافة .

في تلك الدراسة ، جاء الحديث عن «السير الشعبية» جزءاً من كل ، أو لبنة واحدة من لبنات بناء التصور النقدي التاريخي الذي أراد «الباحث» أن يطرحة كمفهوم نقدي جديد . ولكن «الباحث» تحول بعد ذلك إلى محاولة عملية ، تهدف إلى إثبات مقولته الرئيسية الأولى ، من خلال «إعادة صياغة» مجموعة من السير الشعبية على وجه الخصوص ، في بناء روائي متأسك ، وأسلوب فني قريب من ذوق القارئ الحديث . وبدأت هذه المحاولة بسيرة «عنترة بن شداد»<sup>(٢)</sup> في شكل يمزج بين الدراسة النقدية و«تلخيص» أحداث السيرة نفسها . وتقديم صورة درامية لشخصياتها . ولكن التلخيص أدى إلى غلبة المادة القصصية للسيرة على التعامل النقدي في الدراسة . ويبدو هذا الكتاب - كأنه «البرزخ» الذي كان لابد لفاروق خورشيد أن يعبره لكي يشرع في عمله الأساسي بعد ذلك ، وهو إعادة صياغة سيرة كبيرة كاملة من أكبر السير الشعبية العربية : سيرة «سيف بن ذي يزن»<sup>(٣)</sup> . ويبدو كتاب «فن كتابة السيرة الشعبية» كأنه عملية «الإعداد» النهائية ، التي استعد بها «الباحث» للقيام بعمله الكبير بعد ذلك . ولكن فاروق خورشيد ، يقدم عمله الكبير هذا .

ياصرار على أن هدفه الرئيسي ، ما يزال هو إثبات أن للعرب فنا قصصيا ، هو في الحقيقة تراثهم من الأدب الثري الحقيقي ، ويقول : «وتقديم السير الشعبية كأعمال فنية جديرة بالقراءة ، ثم بالدراسة ، هو الرد الوحيد على من يرون أن أدبنا العربي وتراثنا الفني قد خلا من فن القصة خلوا تماما»<sup>(١٠)</sup> .

ومع هذا ، فإن الباحث العارف بخامة المادة القصصية التي أراد أولاً أن يقدم إلينا تصوراً نظرياً ونقدياً عنها ، ثم رأى ضرورة أن يبرهن على صدق تصوره - لأننا لم نصدق ، أو لم يصدق غالبية النقاد من أصحاب التكوين العقلي الغربي - برهانا عملياً يقوم على مساعدتنا على قراءة هذه المادة القصصية قراءة «جديدة» يستيعفها ذوقنا «المستغرب» نفسه . هذا الباحث ، لم يتوقف - حتى منذ البداية - أي منذ كتاب «في الرواية العربية» - عند مقولته الرئيسية الأولى تلك ، بل إن تلك المقولة راحت بالتدريج تكتسب وضع «البدئية» التي كانت غائبة عن إدراك عام ، أبعدته قوالب التفكير والتذوق والنقد التحككي ، المصطنعة عما كان ينبغي أن تحسه الفطرة السليمة ، وإلا هل يعقل أن تعيش أمة عدة ألوف من السنين ، وسط أحداث وأهم أخرى ، تاريخها وتركيبها يلفان من التعقيد ما نعرفه ، دون أن تكون لها أساطير ؟ ودون أن تحاول أن «تذكر» تاريخها الاجتماعي والعقائدي والسياسي في أبسط أشكال التاريخ وأكثرها أولية : شكل القصة ، أو ما أصبح عندنا «حكاية» ثم «سيرة» ، وما بينها من ضرور القصص الدرامي ؟ وهل يعقل أن يكون لهذه الأمة مثل ذلك التاريخ ، وتلك الخبرة التي انعمت وتجسدت في كل مجال من مجالات مجل النشاط العقل للإنسان ، دون أن يكون في تراثها الخاص ، نوع من أنواع الأدب القصصي ، اكتسب ملامحه البنائية ، وخصائصه الأسلوبية المتميزة ، وتراكيبه ونسجه و«موتيفاته» من الإطار المتطور العام ومن التفاصيل المتحركة والمتطورة في ذلك الإطار ، حياة هذه الأمة الاجتماعية والعقائدية والسياسية عبر تاريخها ، وحتى تصبح هذه الأنواع الخاصة بها من الأدب القصصي (خيالية من أي نوع كانت أو تاريخية أو مزيجاً منها) مثل كل أدب قصصي عند كل الأمم الأخرى ! أجزاء ملتصقة ، لا تنفصل عن البنيان العام المتطور مرة أخرى لـ «ثقافة الأمة كلها» ، و«سيكولوجيتها الاجتماعية الخاصة» ؟

أقول : إن هذه «المقولة» التي تضم هذه «المقررات» السابقة كلها ، اكتسبت وضع البدئية في دراسات حشد كبير من الدارسين . ربما نحر أن وضعها فاروق خورشيد أمام منظر «الحس» الفطري السليم ، بحججه القوية ، ثم ببراهينه العملية . وذلك على الرغم من محاكاة عدد من النقاد ، أو تعديلات طلبها نقاد آخرون ، وأرادوا إدخالها على «البدئية» الأساسية «الجديدة» !

وقد شعر فاروق خورشيد بذلك ، حتى منذ البداية ، أي منذ كتاب «في الرواية العربية» فشرع بضغ أصابعه على قيم فنية وفكرية فيما أثبت وجوده من «القصص» الأسطورية أو التاريخية أو التي تجمع بين آثار المنبعين الأسطوري (العقائدي الديني أو الطقسي) والتاريخي ، وفيما أثبت وجوده من أنواع الأدب القصصي - عربية الأصل - ومواده ، أو تلك التي «أحسن» فيها أو استنتج منها أثراً مهاجراً أو مستعاراً من تراث الأمم المجاورة (الأحباش أو الفرس ، أو المصريين القدماء ، أو البيزنطيين) ، وفيما أثبت وجوده أيضاً من «موتيفات» درامية قصصية ، اتخذت شكل أساطير ذاب كيانها الأصلي في كيانات أبنية «أدبية» أكبر حجماً أو أوسع مجالاً . وكانت تلك الأساطير قادمة إلى التراث العربي من تراث أدبان غير عربية ، أو حتى غير «سامية» .

في تحليله لقصة «ذى القرنين» التي اكتشفها الباحث عند «وهب بن منبه» مثلاً ، بضغ فاروق خورشيد يده على مجموعة من القيم «الأخلاقية» ذات المغزى الاجتماعي الواضح ، التي يتميز بها البطل : أيها يكون طريق الخلاص من قيد «الطبيعة الإنسانية» والمصير المحتوم لعقل الإنسان وجسده : الفناء . ويلخص الباحث هذه القيم في كلمات : الزهد ، المعرفة ، المجد ، العبادة والطاعة (النوع) . ثم يكشف أن : هذا المعنى الدرامي واضح وضوحاً كاملاً في القصة منذ بدايتها ، ويسير معها إلى نهايتها ، بل بكل - لكي يجعل الحكم عاماً على الجانب الأكبر من تراث الأسطورة العربية - فيقول بعد الكلمات السابقة مباشرة «وهو يتضح في عديد من أساطير العرب وقصصهم»<sup>(١١)</sup> .

وفي تحليله لحكاية «الحارث الجهمي» وحكاية «قيس بن زهير»<sup>(١٢)</sup> يعثر على «موتيفات» أسطورية تقرب الحكاية الأولى من أساطير اليهودي الثالث . والمولندي الطائر . وغيرها<sup>(١٣)</sup> . ويربط حكاية «مضاض ومي» في تحليله لها ، بتيمة «العطش» وحبوبة الماء في حياة أهل الصحراء ، ويكتشف التشابه بينها وبين مأساة «رومي وجليوت» أو «بول ولورجيني» من جانب آخر<sup>(١٤)</sup> ، ويكتشف الارتباط الفني بين العناصر التي صنعت مأساة الحبيبين الشابين . وبين التوظيف الفني الذكي لمعطيات الواقع الطبيعي والاجتماعي الذي نشأت فيه القصة أو تم تأليفها<sup>(١٥)</sup> .

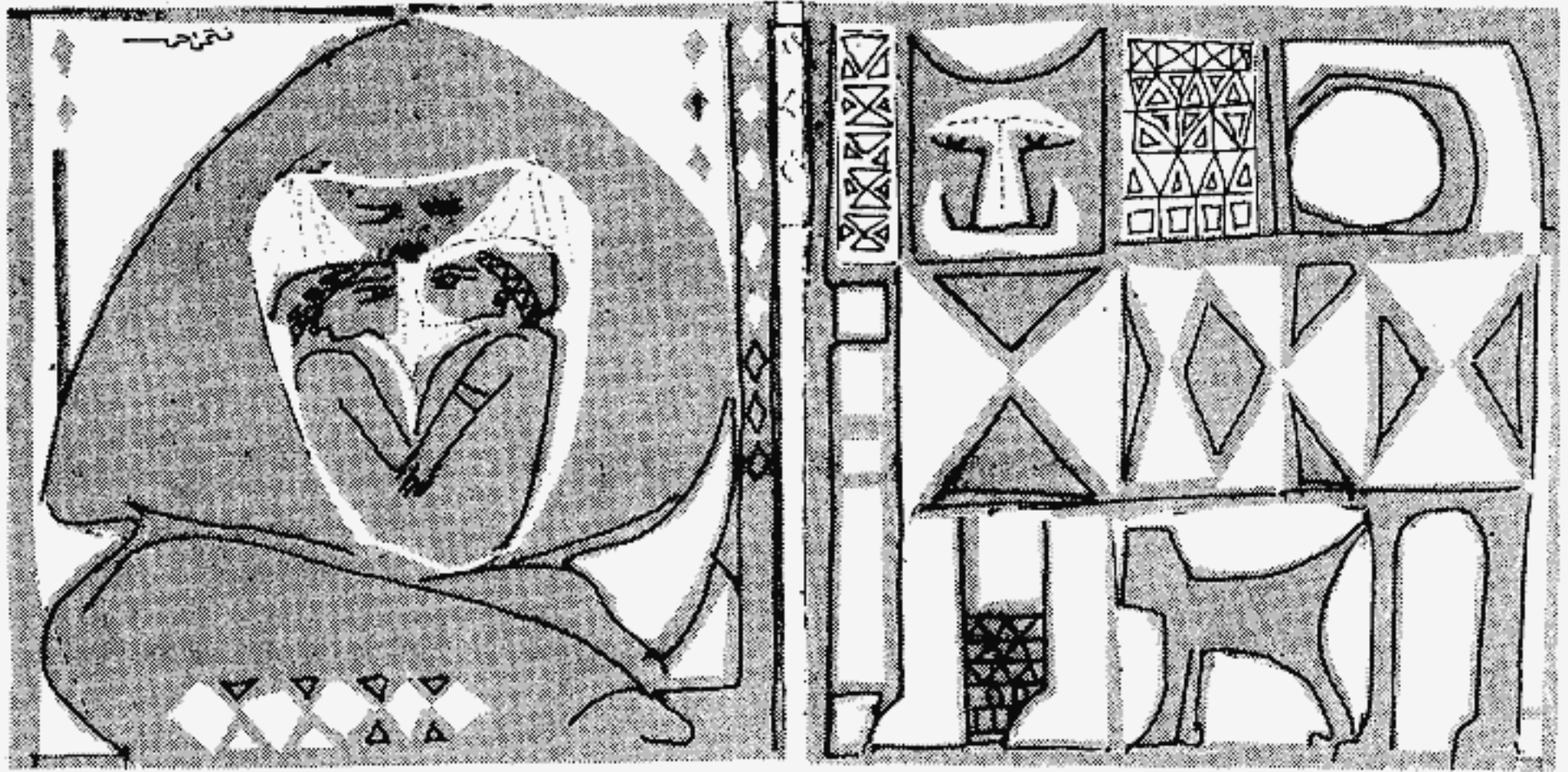
وليست هذه سوى نماذج قليلة لتجاوز فاروق خورشيد للمقولة الرئيسية التي أراد أن يطرحها في كتابه الأول عن تراث الأدب القصصي العربي . حتى إذا شرع في تقديم برهانه العملي بصياغته لسيرة سيف ابن ذي يزن . وعلى الرغم من أن مقدمته للصياغة تبدأ بما يوحي بأنه لا يعتزم إلا تأكيد نفس المعنى ، كما بينت الجملة التي أوردتها من قبل (الهامش رقم

(٤) : «فإن المقدمة ذاتها تدل على أن الباحث - أو الكاتب المبدع في هذه المرة - يعرف أيضاً - أو يحس - مقدار ثراء «المادة القصصية» التي يعيدها إلى وعينا بعد غياب طويل .

فبعد التقديم الطويل - نسياً - الذي يدور حول وجود «الأدب القصصي» في التراث العربي ، وحول اكتمال شكل النوع القصصي العربي الخاص ، وبلوغه ذروة تراثه في السير الشعبية . وحول زمن كتابة هذه السير . ورأى بعض الدارسين العرب أو المستشرقين في أصلها ومؤلفها : ينتقل فاروق خورشيد إلى البحث عن «مغزى» نشوء السير نفسها . انتقالات مدفوعة بنفس الدافع الأول - دافع إثبات وجود «أدب» مبدع . مؤلف للقصص في شكل السيرة يقول : «والواقع أننا نستطيع أن نجد بسهولة قضية معينة وراء كل سيرة ، فبينما تدافع سيرة «سيف بن ذي يزن» عن الساميين ضد الحاميين . وتطلف هذه القصة العنصرية الخطيرة بأغلفة روائية بارعة ، نجد سيرة عنترة تدافع عن قضية مقابلة هي قضية الرابطة بين الساميين والحاميين ، فهي تجمع هنا ولا تفرق . وتجعل من شخصية بطلها عنترة . مزيجاً من العنصرين ، ومثلاً لذين الأصلين الجنسين (يقصد العرقين) الكبيرين . ونجد في سيرة كسيرة «الظاهر بيبرس» دفاعاً أشمل وأعم عن قضية وحدة الشعب العربي بكل مكوناته . سواء أكانت آرية أم سامية أم حامية ، أو بصورتها التجسيدية . سواء أكانت عربية أم سودانية أم فارسية أم رومية»<sup>(١٦)</sup> .

ثم يحضى فاروق خورشيد بعد ذلك إلى إثبات زمن كتابة سيرة «سيف بن ذي يزن» مؤكداً أنها كتبت في القرن الرابع عشر (وسيكون هذا موضوع مناقشة طويلة مع الباحث ومع مصادره) . وإلى توضيح سبب اختيار الفنان الأصلي . كاتب السيرة قبل ستة قرون ، لشخصية «سيف بن ذي يزن» وقصته «التاريخية» لكي يكون بطل هذه السيرة ، ثم لإثبات أن «القضايا التي دافعت عنها السيرة تكاد تكون قضايا مصرية خالصة» . منها مثلاً قضية ماء النيل<sup>(١٧)</sup> . وهنا أيضاً ستكون لنا مناقشة طويلة مع فاروق خورشيد بصفته «باحثاً» ، ولن يكون لنا - في البدء - سند سوى ما كتبه فاروق خورشيد «مبدعاً» في نص صياغته ذاتها للسيرة . مع «اقتراح» له كثير من المبررات والأسانيد . بالنظر إلى هذه المادة القصصية البنية من منظور مختلف كل الاختلاف . سبق أن قلنا إن «الباحث» نفسه مهد له بكثير من الإشارات في تحليلاته لما أوردته من قصص في كتابه «في الرواية العربية» .

حينما اختار فاروق خورشيد سيرة «سيف بن ذي يزن» ، لكي تكون أول ما قام بتقديمه . في صياغة روائية ، وأسلوب عصري . من السير الشعبية ، كان مدفوعاً بعدة عوامل ظاهرية أو شكلية . وعوامل



أخرى سبق أن أوضح الكثير منها في دراسته : « في الرواية العربية » وفي الجانب التمهيدي من كتاب : « فن كتابة السير الشعبية » . وأول العوامل الظاهرية كان إثبات مقولة عراقية النوع القصصي في التراث الأدبي العربي ، والرد بالبرهان العملي على اعتراضات عدد من النقاد ومؤرخي الأدب العربي الحديث ، والوسيط ، والقديم ، الذين وضعوا تواريخهم لهذا الأدب . وأصدروا أحكامهم النقدية في ذلك التاريخ في ضوء معايير الأنواع الأدبية في الغرب وتواريخها . وتأتي تلك العوامل الظاهرية من أن سيرة سيف بن ذي يزن سيرة متوسطة الطول ، ليست بحجم سيرة ذات الهممة ، أو عترة أو الظاهر بيبس ضخامة ، وليست بالقصر الذي تتسم به سيرة الزبير سالم ، ثم هي سيرة ممثلة بالأحداث والمواقف والتطورات أو التحولات الدرامية المتوترة ، مما يسمح بنسج بناء روائي يتمتع أحداثه بمجازية درامية واضحة ، وقوة تأثير عاطفي أو وجداني كبيرة ، سواء على مستوى الأحداث أو « الثبات » الرئيسية ، أو الشخصيات ونحواتها وما يقوم بينها من علاقات .

ولكن فاروق خورشيد انجبه - أساسا - إلى الاعتقاد على ما يمكن أن نسميه بالتاريخ السياسي أو الاجتماعي المحدود ، لكي يحدد في ضوء هذا النوع من التاريخ ، زمن « كتابة » السيرة في أقرب أشكالها إلى الشكل الذي وصلت إلينا به . وفي هذا الاتجاه اكتشف أن - ابن كثير - المؤرخ الإسلامي الكبير ( ت ٧٧٤هـ - ١٣٧٣ م ) ، ذكر في كتابه « تفسير القرآن الكريم » أن : « ما يذكره العامة عن البطال ، من السيرة المنسوبة إلى ذات الهممة والبطال والأمير عبد

الوهاب ، والقاضي عفيف ، فكذب وافتراء ، ووضع بارد ، وجهل ونحيط فاحش ، لا يروج ذلك إلا على غبي أو جاهل ردي ، كما يروج عليهم سيرة « عترة العيسى » ، المكذوبة ، وكذلك سيرة البكري والدنف ، وغير ذلك ... إلخ » (١٢) . ثم يستند فاروق خورشيد إلى ملاحظته الدكتور فزاد حسنين في كتابه « قصصنا الشعبي » من أن الشخصية الثانية في السيرة ، وهي شخصية الملك الحبشي « سيف أرعد » هي شخصية تاريخية معروفة ، حكمت الحبشة فيما بين عامي ١٣٤٤ - ١٣٧٢ م . وعلى ذلك يقطع فاروق خورشيد بأن زمن كتابة السيرة لابد أن يكون معاصرا لزمن حكم هذا الملك الحبشي ، الذي حارب المسلمين - وحارب مصر - هو وأبوه من قبله ، أو لابد أن يكون لاحقا مباشرة لزمن ذلك الحكم . (١٣)

وقد تكون هذه الأحكام صحيحة تماما إذا كنا نتحدث فقط كتابة السيرة في شكلها الذي وصل إلينا . ولكننا نعتقد أن السيرة نفسها ، أو ما نسميه « مادتها القصصية » ، وتحولات شخصياتها وأطوارهم ، وموتيلاتها ، الأسطورية ، والعناصر الداخلة في تركيب قصة حياة الشخصية الرئيسية في السيرة ( سيف بن ذي يزن نفسه ) وعلاقاته مع من أحاط به من بشر عاديين أو غير عاديين ، أو غير بشر من الجن والمخلوقات الغريبة الأخرى ، نعتقد أن مادة السيرة نفسها هذه ، تمدنا بأدلة قوية على أنها أقدم عهدا بكثير مما اعتقده الدكتور فزاد حسنين ، ومما رآه الأستاذ فاروق خورشيد ، بل نعتقد أن بعض هذه الأدلة يشير إلى أن أجزاء كثيرة من السيرة ، كانت في

الأصل أساطير - عقائدية دينية (وثنية) ، أو طقسية - ترجع إلى زمن أقدم بكثير من القرن السادس الذي عاش فيه سيف بن ذي يزن - الشخصية التاريخية المعروفة من « أدواء » اليمن ، الذي استعان بالفرس لطرده الأحباش من بلاده قبل الإسلام بأقل من خمسين عاما فقط ، وأن هذه الأساطير ، كانت قد تجمعت وامتزجت بأنواع أخرى من المواد القصصية عبر مراحل تاريخية مختلفة ، ومؤثرات ثقافية كثيرة متعددة والفدة من ثقافات أخرى غير الثقافة الأصلية (العربية / السامية) في جنوب اليمن ، التي تمت الصياغة الأولى للسيرة تلبية لاحتياجاتها ، وفي إطار ضرورتها الاجتماعية والحضارية . ويتضح لنا أيضا أن السيرة لم تكتب مرة واحدة ، وإنما كتبت عدة مرات (قد لا تقل عن ثلاث) لسبق أولها زمن سيف بن ذي يزن التاريخي وعملية الطرد النهائية للأحباش من اليمن بالاستعانة بالفرس ، وكتبت الثانية - على الأرجح - بعد أن ساد الإسلام اليمن ، وشاركه اليمنيون (عرب جنوب شبه الجزيرة) إخوانهم عرب الشمال (القيسين) شرف الفتوح الكبرى (وقد يكون من الأمور ذات المغزى هنا أن نتذكر ما أجمع عليه المؤرخون العرب تقريبا ، من أن جيش الفتح الإسلامي لمصر كان جله من قبائل اليمن ، سواء ما كان من البداية تحت إمرة عمرو بن العاص أو المدد الذي أمده به أمير المؤمنين عمر بن الخطاب بقيادة عبد الله بن الزبير . وعلى ذلك فإن جل هذا الجيش كان في الأصل من الجيوش التي شاركت أصلا في فتح سوريا وفلسطين ... هل نسبق خطوات تحليلنا فنزعم أن « نيمة » ولدي سيف بن ذي يزن « مصر » ، و« دمر » اللذين حكم أولها مصر وعمرها . وحكم



الثاني الشام وعمورها ، كانت تعبيرا شعبيا «بمانيا» عن إحساس القيسيين البغداديين الذين استقروا ، ولحق بهم غيرهم في الشام ومصر بمساهماتهم العظمى هذه في فتح اثنين من أكبر أقطار وطن الأمة ؟ أم أن الهجرات العربية - السابقة لعصر الفتح - إلى سوريا ومصر كانت تأتي في الأصل من اليمن ، فكان هذا مبررا «سياسيا» قويا لدى أمير المؤمنين عمر لاختيار قوات هذه القبائل لحمل عبء الفتح في هذين القطرين على التحديد ؟ هل كانت تعبئة قوات الفتح وتوجيهها عملية عشوائية ، أم عملية مدروسة ؟ . وعلى هذا فقد تكون الصياغة أو الرواية التي وصلت إلينا من السيرة عن القرن الرابع عشر - عصر الملك الحبشي سيف أرعد ، ووالده عمدا صيون والمواجهة الحادة بينها وبين مصر وإخوتها من مسلمي مملكة الطراز شرق السودان ، وشمال الصومال الحاليين - قد تكون هذه هي الصياغة الثالثة للسيرة ذات التاريخ الطويل ، كتبت بتوجيه مما يمكن أن يسمى به «أجهزة» «التعبئة الثقافية والفكرية في عصر الدولة المملوكية» - أو تحت إشرافها - التي استفادت - بقينا - مما كانت الدولتان - الأيوبية والفاطمية - السابقتان لها في مصر ، قد قامت به في نفس المجال لأسباب سياسية وحضارية ودفاعية كثيرة ليس هذا مجال البحث فيها ، كما استفادت هي والدولتان السابقتان لها مما كان الرواة الشعبيون قد صاغوه من قبل . وقد يحق لنا أن نفترض ، أن أكثر الإضافات - التي أضفيت في هذه الصياغة الثالثة المملوكية - للسيرة أهمية ، كان حذف الاسم الأصل الذي كان يسمى به ملك الأحباش في الصياغة السابقة ، ووضع اسم «سيف أرعد» مكانه ، في اطمئنان كامل إلى استمرار تماسك المعنى وتأدية الاسم الجديد للغرض المطلوب ، مادامت السيرة تتحدث عن مواجهة حضارية وثقافية طويلة ، بين الموطن «المنبع» الأصل للساميين (اليمن) وبين مهجرهم الأول (مستوطنهم الخارجية الأولى ! ) عبر المضيق في الحبشة .

هكذا إذن يكون الحديث عن زمن كتابة السيرة ، متعلقا بالضرورة بزمن نشوء الأسطورة - أو مجموعة الأساطير الأساسية - التي تغلقت منها السيرة في صورتها الأولى ، قبل أن «تتراكم» عليها ، وفي داخلها الطبقات التي صنعت صياغتها الثانية ثم الثالثة . ولا بد أن يؤدي الحديث عن زمن الأسطورة ، أو مجموعة الأساطير الأساسية هذه ، إلى الحديث عن «نوعية» الأسطورة ودلالاتها وما ترمز إليه ، وما يحتمل أنها صارت ترمز إليه مع تطور البنية الثقافية العامة للأمة (للجماعة) صاحبة الأسطورة .

ومن الناحية الثانية ، لا بد أن يؤدي الحديث عن نوعية الأسطورة الأساسية ودلالاتها إلى الحديث عن الدلالة الرئيسية للأسطورة الأساسية في السيرة ، ومحسبها دلالة «قومية» تتعلق بمعنى وعملية تكون

«الأمة» من خلال امتزاج مجتمعاتها البدائية أو الأولية الأولى . إنها دلالة تتعلق بتكوين الثقافة «السامية» في مجموعها ، وحمل العرب بوجه خاص لعبء تكوين البذور الأولى لهذه الثقافة . وينفتح هنا الباب الثاني ، المؤدى إلى البحث عن الدلالة الحضارية لمجموعة الأساطير الأولى ، ربما في المراحل الأولية لتجمع سلسلة من الأحداث التاريخية وركام من الأساطير ، التي أدت تجميعها وتراكمها إلى نشوء الصياغة الأولى لسيرة تدور حول عملية تكون الأمة ، من خلال عمليات امتزاج وانسلاخ حضارى واسعة يعرفها تاريخ الجزيرة العربية ، وتاريخ أطرافها ، الجنوبي والشرقي والشمالى بوجه خاص .

وأخيرا - حسب ما نحدده هذا الحديث ، قد يكون من اللازم - إن لم يكن من باب الطرافة الصرف - البحث عن الدلالة السيكولوجية للأسطورة الأساسية ، أسطورة مولد البطل الرئيسي للسيرة ، سيف بن ذي يزن ، ونشأته ونضوجه ، هذه الدلالة التي يمكن أن يجتزئ منها أوضح جوانبها - في تصورنا - وهو الجانب المتعلق بما يمكن أن يسمى به الموضوع الأدبي ، موضوع علاقة البطل بكل من أمه وأبيه ، وهو مبحث سيؤدي بنا مرة أخرى ، وبشكل شبه تلقائي إلى موضوع البداية ، أى موضوع زمن نشوء الأسطورة الأولى ، ولذلك قد يصلح لنا أن نبدأ من البحث في الدلالة السيكولوجية للأسطورة ، والمغزى الاجتماعي التاريخي لهذه الدلالة .

في السيرة ، تبدو العلاقة الأساسية في حياة سيف (الابن الذكر) هي علاقته بأبيه (الذى قتل - قتله زوجته ، أم سيف نفسه ، قبل أن يولد سيف) ، وأجداده الذكور ، وعلاقة التناقض الرئيسية على المستوى الفردي السيكولوجي ، التي يعيشها سيف ، هي علاقته بأمه التي تسمى لإهلاكه بكل سبيل حتى إنها تحاول قتله بيدها . وهذا التناقض الصراعى بين الابن والأم ، مع سمي الابن غريزيا ، أو بشكل واضح للارتباط بالأب وبآباء هذا الأب (السلالة الذكورية) ، يقدم صورة «نموزجية» متناقضة تناقضا صريحا مع الفكرة الفرويدية - أو مع ما حاول سيجموند فرويد أن يقرره استنادا إلى تحليل مضمون الأسطورة الغريبة (اليونانية) والطقوس الأصلية لها أو الطقوس - وبقية الصيغ الثقافية - المستمدة منها . ويبدو أن العلاقة الصراعية بين الابن الذكر والأم ، والارتباط الجذرى - الغريزي أو الواعى - بين الابن الذكر والأب وسلالته الذكورية ، تكاد تكون «تيمة» أساسية في أساطير اليمن على التعيين . فقد لاحظ فاروق خورشيد التشابه بين علاقة الأم والأب ، وموقف الابن من الأم القائلة الغريبة وموقفها منه ، في قصة عمرو بن مضاخ (شقيق الملك الجهمي الخارث الأعشى الذي يروى القصة) مع زوجته وابنه ، وبين نفس التيمة في سيرة سيف :

ولنفترض - حسب الزمن «الفنى» للقصة - أنها وقعت - أو رويت كأنها تاريخ حقيقى كامل - قبل زمن سيف بن ذي يزن بوقت طويل يربو على عدة قرون<sup>(١)</sup> ، ويوحى هذا بضرورة إعادة فحص المقولة الفرويدية عن الموضوع الأدبي ، فيما يتعلق بعموميتها الإنسانية من ناحية ، وفما يتعلق بصلاحياتها للتفسير الأنثروبولوجي (لا السيكولوجى فقط) لأساطير أم أخرى تعيش ثقافة متميزة عن الثقافة الغريبة .

ولكن نفس الدلالة أو «تيمة» نفسها ، يمكن أن تؤدي إلى استنتاج آخر تلقائى ، لا بد من فحصه من وجهة النظر الأنثروبولوجية الخالصة ، وهى أن الأسطورة الأصلية التي ربما كانت هى أصل أسطورة عمرو بن مضاخ وسيف بن ذي يزن سويا ، ربما ترجع إلى مرحلة من مراحل تطور التكوين الاجتماعى للقبيلة العربية القديمة ، في عصر لم تصلنا «أدبياته» خالصة قط ، كان محتواها هو الصراع على سلطة القبيلة بين الآباء والأمهات ، عصر التحول - الذى لا بد أنه كان تحولا ذا تأثير سيكولوجى بالغ العنف من سلطة الأم إلى السلطة الأبوية . في مثل تلك المرحلة - كما يحدثنا التاريخ الأنثروبولوجى الغربى - سقطت وثنيات «أنثوية» كثيرة ، كانت فيها للربات «الآلهات» الإناث السيطرة الكاملة على «الباشيون» الهندوأوروبي كله ، من شمال القارة الهندية إلى سواحل المحيط الأطلنطى الحالية .

وفى ضوء هذا الافتراض ، نتخذ وثنيات «كثيرة» في السيرة مبررا واضحا ، بخاصة فيما يتعلق بسعي سيف بن ذي يزن ، تلقائيا أو بشكل واع ، للارتباط بأجداده الذكور ، وعلى رأسهم «سام بن نوح» ثم «إبراهيم الخليل» . وهنا يجدر بنا أن نسجل مجموعة من الملاحظات حول نوع (أسلوب) ارتباط سيف بأبيه وبمن ينوبون عنه ، في إطار صراع سيف نفسه ضد أمه ، وذلك من خلال سلسلة من «نواب الأب» وممثلين يتولون واحدا بعد الآخر ، إرشاد سيف وتربيته وتوجيهه ونقل تراث أجداده إليه .

• حينما أرسلت قرية أم سيف (لاحظ ارتباط اسمها بالقمر . هل كان للقمر ربة مونة هامة في الباشيون العربى الوثنى القديم . أصبح لا بد من التخلص منها في عصر لاحق ؟) ولدها إلى البرية لموت فيها وهو رضيع ، انقطعت «أم» معنوية (غزالة أولا ، ثم جنية) ونشأته الجنية - التي كلفها بذلك الجد الأعلى ، سام بن نوح - في قصر زوجها ، الجنى الكبير ملك جبال القمر . وهذا هو أول «ذكر» بديل للأب يرعى البطل الرضيع . ولا بد مرة أخرى من البحث عن دلالة ارتباط هذا الأب الرمزي الأول بالقمر .

• وبسلمه الجنى ، البديل الأول للأدب ، إلى البديل الثانى الملك «الحبشى» «أفراح» الذى



سيتزوج سيف ابنته (ما دلالة هذا الارتباط الخاص بالبدليل الأبوى؟).

• الشيخ جباد - يظهر لسيف لكي يعرفه بحقيقته . وباسمه ونسبه ودينه وطريق كتاب التيل ويدفنه سيف بعد حصوله على الكتاب (نائب الأب أدى رسالته ومات لكي يحيا في ابنه من جديد) .  
• الشيخ عبد السلام يعلمه أصول الإسلام . ويعرفه بزوجه المقيمة ناهد قبل أن يموت (ويعود الشيخان ، جباد وعبد السلام في شكل طائرين ناطقين لكي يرشدا سيفاً إلى شجرة الحياة التي نلقدها من جراح سيف أمه القاتلة فيمنحانه حياة جديدة) .

• شيخ بلا اسم يعترض طريق أحد أعداء سيف ويرغمه على الإسلام ، وعلى فك أسر سيف ومساعدته في الحصول على خاتم الموت السحري .

• الشيخ أخميم الطالب ، حارس ذخائر سام بن نوح ، وهو يتحرك مع سيف عند الذخائر كأنه «قرين» البطل ، ويفارقه لمصيره حيناً ينتهك سيف حرمة الجد المقدس الميت ولكنه يعود إليه بعد ذلك - حيناً يرمي سيف بتجربة أشبه بالموت والميلاد الجديد (الفرق في البحر ، والاندفاع إلى نفق مظلم كأنه الرحم الذي يخرج من طرفه الضيق فاقد الوعى تحت شمس جديدة في أرض غريبة) لكي يجد الشيخ أخميم في انتظاره ومعه ابنته التي سيتزوجها سيف (مرة أخرى ارتباط من نوع خاص بين الابن ونائب الأب أو ممثله) بعد ميلاده الجديد .

• شيخ يأتي للساحر برونوخ يأمره بالإسلام وبنقاد سيف من وادي السحرة .

• برونوخ الساحر نفسه ، أول من يهزم قرية ويتسبب في مرضها ويستعيد منها اللوح المرصود (من ذخائر الجد الأعلى سام بن نوح) وينقذ سيفاً منها .

• الشيخ أبو النور الزيتوني ينتظر سيفاً من زمان سحيق عند مدخل جزر واقى الواقى ليدله على الطريق ويعطيه ذخائر جديدة تركها له أجداده تساعد في مهمته وأداء الرسالة التي كلفه بها هناك هؤلاء الأجداد .

• الخضر أبو سليمان ، الذي يهدي أحد ملوك الجزر للإيمان ، ويرسله لإنقاذ الملك سيف في مدينة البنات .

ولو استطرنا في هذا الخط لوجدنا أيضاً مجموعة من الإخوة الذكور الذين كسبهم سيف بن ذى يزن «سيفه» بعد أن يقهرهم في النزول واحداً بعد الآخر ، ثم يضمهم إلى دين الجد الأعلى الثاني إبراهيم الخليل وهو الإسلام الخفيف .

ولكن تراث الجددين الكبيرين ، ومغزاهما هو الجدير باهتمامنا الآن ، لأن هذا التراث هو الذي يؤكد - بمجانيبه - وجود «طبقتين» متراكبتين للسيرة على الأقل ، قبل الطبقة الثالثة التي وصلنا من خلالها السيرة ؛ وهو التراث الذي يؤكد من ناحية أخرى مغزى العلاقة بين بطل السيرة ، وسلطة الأم في جانب ، وسلطة القبيلة كلها من جانب آخر ، ثم هو التراث الذي يؤكد المغزى النهائي لسيف بن ذى يزن نفسه ، كشخصية محورية يتركز حولها - في السيرة - وجود الأمة كلها ، بوصفها كيانا اجتماعيا واحداً ، وذات بناء عقيدى واحد أو ما تطلع إليه من ذلك .

ويتجسد هذا التراث في صورتين :

• الصورة الأولى هي «دين» الجد الأكبر المباشر - إبراهيم الخليل - وعقيدته الإسلام الخفيف ، الذي تلخصه السيرة - بذكاء حتى يجعله «تجريداً» عاماً لما سوف تجسده الرسالة المحمدية بعد ذلك - في مبدأ الإيمان بالله ، الإله الواحد ، وفي مجموعة المبادئ الأخلاقية التي تجسد دور «الأب» القائم في جوهره على التنظيم وتقوم العلاقات الاجتماعية ، وضبطها ، وعلى بسط حايته على أبنائه وأتباعه ، وقدرته على تحقيق الأمن والعدل .

• الصورة الثانية هي «أسلحة» الجد الأكبر غير المباشر (جد الأمة بأسرها ، لا جد سلالة سيف وحده) وهو سام بن نوح ، والأمة هنا هي الأمة السامية بوضوح . ولعله من المفيد هنا أن نتذكروا ما يؤكد الآن الأنثروبولوجيون المحدثون من أن «الساميين» كلهم عرب ، خرجوا أصلاً من الجزيرة العربية ، ومن جنوبها بالذات . ولعله من المفيد أيضاً أن نتذكر أن الاسم الأسطوري التاريخي الأول لصنعاء هو «سام» على أساس أن بانيها هو سام بن نوح وفي حقبة ثانية سميت صنعاء «أزال» نسبة إلى أزال بن قحطان بن عابر (وهو هود النبي) الذي يتسبب مباشرة أيضاً إلى سام بن نوح .

ولعل حرص السيرة على الربط بين سيف وبين سام بن نوح ، أن توضح المغزى القومى (على المستوى العرقى الساذج) للسيرة ، وهو مغزى بعيد عن فكرة الدفاع عن الساميين ضد الحاميين «الأحباش» في هذه الطبقة القديمة الأولى من السيرة ، إذ أن أول حضارة قامت على الساحل الأفريقى المقابل لليمن كانت حضارة سامية ، جاءت مع مهاجرى حضرموت ، وعدن إليها ، وتركت فيها آثاراً بالغة ، ربما كانت الأصول اللغوية هي أوضحها حتى الآن . ولكن لعل أسلحة سام بن نوح التي «رصدتها» الحفيد البعيد أن يوضح - أو يقترح علينا معناها - فأولها هو اللوح المرصود الذي سيتيح لسيف أن يسيطر على قوى غير طبيعية ، تكاد تكون تجسيدا

لقوة الدين الذي ورثه سيف عن أبيه عن جده الأكبر المباشر (إبراهيم الخليل) . وثانى هذه الأسلحة هو «سيف» سام بن نوح . هذا النموذج المثالى للرمز القضيبى (الحفيد الذى سيصير الجد الجديد للأمة كلها ، يشهر قضيب الجد برهانا على سطوته وسلطته الجديدة) في كل الثقافات البشرية المعروفة .

وليس السيف مع ذلك هو مجرد هذا الرمز القضيبى ؛ إنه رمز «سلطة» أيضاً ، سلطة الأب الجديد للقبيلة ، الذى تطور مع تراكم طبقات السيرة ، وفقاً لتلاحق عصور التاريخ واتساع مجاله عصراً بعد عصر ، إلى أب للأمة كلها . أو هو رمز أسطورى لأبائها الجدد كلهم . إن «خريطة» بسيطة لرحلة الملك ذى يزن (والد سيف) التى تنتهى بمعرفته لقمرية بسبب مواجهته مع الأحباش ، تبين لنا طموح السيرة إلى إثبات نوع من الحدود الجغرافية لوطن الأمة : من اليمن إلى شمال الجزيرة مرورا بالحجاز ومكة بالذات ، إلى «بعلبك» أى ساحل البحر عبر سوريا ، ومن هناك مباشرة إلى الحبشة . ولكن هذه الخريطة تتسع كثيراً في حياة سيف نفسه لكي تشمل ما يكاد يكون كل أرض وطنها أقدام العرب المسلمين بعد ذلك حين سيطروا على تجارة المحيط الهندى كله وخطوط الملاحة فيه ، أو وصلتها رسالة الإسلام وثقافة العربية . ولكن صلة العرب - اليمنيين خصوصاً - بحضارات هذه البلاد على أطراف وسواحل المحيط الهندى - صلة أقدم من العصر الإسلامى بكثير ، بدءاً من فارس إلى الهند ، وما وراءها شرقاً إلى السواحل الأفريقية غرباً ، وجزر المحيط الجنوبية فيما عدا ذلك .

وفي كثير من الجزئيات ، والحكايات الفرعية ، والمواقف ، والموتيفات التى تتكون منها مساحات واسعة من السيرة ، نستطيع أن نلمس المؤثرات المباشرة لهذه العلاقة القديمة التى جددتها ووسعها العصر الإسلامى - خصوصاً مع ازدهار موانئ العراق وفارس الجنوبية ، وموانئ الخليج وبحر العرب :

• الأرصاد والسحر وعلوم الحكمة ، مؤثرات واضحة من الثقافات التى قامت ، حتى دياناتها الوثنية القديمة على نفس الأسس (فارس والهند خصوصاً) من ديانة كهنة (سحرة 1) الماچى الفرس وورثتهم الزرادشتيين إلى ديانات البراهمانية والفشنوية وغيرها في القارة الهندية ، بل نلمس آثاراً من السحر الأفريقى والمصرى القديم ، وقد انعكس الكثير من هذه التفصيلات في كتاب مثل ألف ليلة وليلة (خصوصاً في طبعاته الهندية والفارسية) مثل المدن المنفصلة جنسياً ، والثياب الریش ، والغرف السرية المرصودة ، والخواتم والألواح ذات الخدام من الجن ... إلخ .

• المزج البصرى بين ما هو بشرى وما هو طبيعة ،

حد الاعتدال الصارخ على معاني التركيبات اللغوية يقول ص ١١٥ : والذين قرأوا عن الكواكبي ، دون أن يقرأوا له ، قد تعلموا ، ولا يزالون يتعلمون ، أن شهرة الرجل وعبقريته وكفاءته إنما انجلت في كتابه « طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد » ، بل ٠٠ الخ ٠ فقد نستطيع أن نقول إن عبقريته وكفاءته انجلت ، أي ظهرت وبانت في هذا الكتاب أو في غيره ، ولكن هل يستطيع كاتب يعرف معنى الكلمات أن يقول إن شهرته انجلت في هذا الكتاب ؟ أم أنها ترتبت عليه ؟ إن هذا المثال لا يعني أن يؤخذ على أنه حالة جزئية يمكن الاغضاء عنها ، لأن موجة الحماسة التي تدفع بسفينة الكاتب تعميه عن الدقة وعن التحري بل عن التفكير البسيط في معاني التعبيرات ٠

وبينما يتحدث الكواكبي ( ص ١٤٠ - ١٤١ ) عن عرب الجزيرة منا ، ويقصد بالطبع عرب شبه الجزيرة العربية كما هو واضح كالشمس ، وكما سبق أن أشار قبل ذلك ( ص ١٣٩ ) حين تحدث عن أهل جزيرة العرب ٠٠٠ وقد نشأ للدين فيهم وبلغتهم - نقول بينما المؤلف نفسه صاحب النص يقول هذا إذا بالطابع يقفز وقد أحس دافعا جارفا إلى إثبات تعليق من تعليقاته « العبقرية العملاقة » ويقول بالنص : والاشارة هنا لعرب المشرق أي العرب العثمانيين يومئذ ٠ وإن هذا لأكثر من سذاجة ٠

وتظهر سذاجة المعلق وانفعاليته وافتقاره إلى الروح النقدية بل إلى مجرد الاتساق مع الذات ، في تعليق له على أحد نصوص ص ١٥٥ ، يقول فيه : « ليس حقا أن الهنود والمصريين والتونسيين قد نالوا ، الأمن على الأنفس والأموال والحرية في الآراء والأعمال ، لأن الكواكبي يعني أنهم نالوا ذلك رغبا عن أنوفهم بسبب احتلال الانجليز والفرنسيين ٠ ونلاحظ ما يلي :

١ - إن المعلق يعارض المؤلف كأنه هو وحده القادر على « الفهم الأعلى لمقاصد المؤلف » ٠

٢ - وحتى لو كان هناك « ارغام » في نيل الأمن والحرية ، فهل ينفي هذا وقوع واقعة الأمن والحرية ذاتها على ما كان المؤلف يريد أن يقول ؟

٣ - والم يكن الجدير بالتعليق هنا هو الإشارة إلى علاقة الكواكبي الحسنة مع أصحاب السلطة الشرعية ( الخديو ) والسلطة الفعلية ( كرومر ) في مصر في وقته ؟ أم أن هذا سيثبوه على الطابع الصورة للبراقة العملاقة التي يريد تقديمها عن مؤلفه ولو كان فيها غض الطرف عن وقائع وحقائق ؟

٤ - أخيرا فقد سبق لنا أن أشرنا إلى زعم الطابع المعلق أن الكواكبي وجد في مصر المناخ الحر والجو الصحي ( ص ٢٦ ) ، وها هو يناقض نفسه في هذا التعليق للامع وينفي نيل المصريين للحرية !

ومن السذاجة وعدم التدقيق عند الطابع ، الذي يتحدث في كل مناسبة عن الاشتراكية والتقدمية والثورية ، أنه يقول في الهامش الثاني من ص ١٨٠ : وكانت روسيا حينئذ ملكية ( قيصرية ) إقطاعية رأسمالية ٠ فهل يمكن القول حقا إن روسيا في وقت الكواكبي كانت ذات نظام رأسمالي على نحو ما كانت إنجلترا أو فرنسا ؟ بل كيف تجتمع صفة الإقطاعية مع صفة للرأسمالية ؟ ومن تحف التعليقات الذكية قول الطابع في هامش ٣ ص ٢٣٩ : « وفي قواعد المنطق الحديثة أن الحقائق نسبية غير مطلقة ٠٠ » وأنا لنشكره على تنبيهنا إلى هذا الاكتشاف الذي عجز في عدم الأوائل ولم يناقش مؤلفو الأدب في عصر الانهيار الأول في مصر القديمة ولا السفسطائيون عند اليونان ولا أفلاطون ولا أرسطو ، ولم يتنور بنوره إلا الأواخر في زعمه ، ولكننا ننبه هنا فحسب إلى أن مسألة « الحقائق نسبية أو مطلقة » ليست من شأن المنطق ، لا الحديث ولا القديم ، بل من شأن نظرية المعرفة ٠

#### ٨ - الادعائية

يستطيع القارئ المنتبه للطبعات موضع الفحص أن يرى في سهولة أن البطل الحقيقي فيها إنما هو الطابع نفسه ، ولهذا فهو دائم التفخيم في ذاته ، دائم الاعلان عن الجهد الكبير والمعناء والنصب الذي بذله في هذه الطبعات ٠ وهو يسميها بطبيعة الحال تحقيقات وتعليقات ، ولا يبخل على نفسه باعلان الرضى والارتياح عما صنع ، وعن حسمه لهذا الأمر أو ذاك ( راجع كاملة على ذلك كله : « الأعمال الكاملة لعبد الرحمن الكواكبي » ، ص ٩ ، ١١١ ، الأعمال الكاملة للإمام محمد عبده ، الجزء الأول ، ص ٢٠٤ ، ٢٠٥ ، ٢٠٩ ، ٢٢٨ ، ٢٣٩ ، ٢٦٦ ، « الأعمال الكاملة لقاسم أمين » ، ص ١٤ ٠ والطابع يجهل في هذا الموضع الأخير أن ما يزعم أنه أول من قام به ، وهو إدراج كتاب « المصريون » في إطار تطور قاسم أمين الفكري ، فعله من قبله أحمد خاكي والدكتور ماهر حسن فهمي ٠



السيرة العظيمة التي اختارها أيضا بذكاء شديد . لكي تكون أول ما يقدمه من صياغات السيرة الشعبية . وأول ما قدم في عصرنا الحديث على الإطلاق من صياغات « حديثة » لهذه السيرة<sup>(١٧)</sup> .

وقد يجوز لنا القول بأن هذه الطبقة الجديدة . ليست طبقة رموز أو أسماء أو أحداث تاريخية أو موتيفات<sup>(١٨)</sup> . ولكنها طبقة « بناء » و « أسلوب » . إنها الطبقة « الفنية » التي أراد كاتبها بإضافتها « جر » السيرة مرة أخرى إلى منطقة الوعي المضاءة من ثقافة الأمة بعد أن كانت قد توارت أو ابتعدت عن ضوء ذلك الوعي زمنا طويلا .

ورغم أن الكاتب . بدأ عملية إعادة نصياغة هذه . وفي ذهنه - طبقا لمقوله التي أعلنها في مقدمة الصياغة نفسها ( في مجلدتها ) أو في كتاب « في الرواية العربية » . و « فن كتابة السيرة الشعبية » أن هناك علاقة ما بين بناء السيرة . وبناء الرواية الحديث . فإن الصياغة نفسها تكشف عن حساسية يدعية أكثر عمقا ودقة من هذه النقطة النظرية . التي جعلته يقيم بناء السيرة بناء ينفذ في منطقة ما بين الفن الروائي والفن الملحمي . فينسج بالتالي خيوطها . ويوزع إيقاعاتها بأداة تعبيرية تقرب بالضرورة من أداة الشعر ضرورة تفرسها المادة القصصية الخام . ونوع ما تحتويه هذه المادة من مواقف وشخصيات ومناخ ليس فيه حدود من أي نوع بين ما هو بشري أو طبيعي . وبين ما هو « غير »

أو « فوق بشري » ولا علاقة له بقوانين الطبيعة . وهذه الضرورة هي التي كانت تسطر على لسان راوية ( مؤلف ؟ ) السيرة الشعبي القديم وذهنه . وظلت تسطر على الكاتب ( الرسمي ؟ ) الذي قام بصياغة الطبقة المملوكة للسيرة فتدفعه إلى إطلاق أسنة شخصياته - من سام بن نوح . إلى ملوك الجان . وأعوانهم مروا بكل الشخصيات البشرية الأخرى - بالنظم الذي كان يعبر - مها كان من أمره - عن إيقاع نفسه داخليا خاص . سواء للراوية أو للشخصية التي يضع على لسانها هذا النظم . إيقاعا لا يمكن الإعراب عنه إلا من خلال انفعال الشعر وموسيقاه .

غير أن اكتشاف الجانب التعبيري لصياغة فاروق خورشيد - أو الطبقة الجديدة للسيرة . يتطلب عقد مقارنة تفصيلية بينها وبين الصياغة الشعبية الموروثة التي بين أيدينا الآن . وهي المقارنة التي لا نملك الآن سوى تأجيلها . ولكن اشتغال فاروق خورشيد بتلك الصياغة . ثم بصياغة سيرة « علي الزريق » بعد ذلك أكسب جانباً من إبداعه الأدبي الروائي ملامح خاصة . تجلت في رواية « حفة من رجال » تجليا واضحا وهاما لا ينبغي تأجيل الحديث عنه . فالإبداع الأدبي المعاصر . المستفيد من ملامح آدابنا القصصية الموروثة ( سواء اتخذت شكلا روائيا أو علميا أو مزجت بين الشكلين ) هو الجدير بكل الجدارة بالاهتمام .

ومن يعرف سيرة « الظاهر بيبرس » المصرية العربية . سيكتشف بسرعة العلاقة التحتية بينها وبين رواية « حفة من رجال » . فن السيرة أخذت الرواية المعاصر والمناخ الاجتماعي التاريخي : ( عصر ذروة الحروب الصليبية ) . وهو عصر تحول السلطة - في خضم أحداث وصراعات عنيفة - في مصر وبقية أقطار المشرق العربي إلى أيدي المماليك الترك والشراكسة . وظهور القوى المحلية من الفقهاء . وأصحاب الطرق الصوفية ذات الاهتمامات السياسية والأبنية التنظيمية الواسعة . والتجار . وأصحاب الحرف بمستويات تتوزع في اتفاق مع قوتهم الاقتصادية . وبالتالي مع ارتباطاتهم بأهل السلطة . ثم « الخفراء » المحليين من أهالي البلاد . الذين ترجع السيرة والرواية معا بأهلهم إلى فئة « خارجة » أشبه بقطاع الطرق . أو لصوص المدن العتاة . الذين تحولوا بالتدريج إلى منازعين على النفوذ - وليس على السلطة - فتوزعوا بين أتباع لأصحاب السلطان ( مشاديدهم . بلغة السيرة وعصرها . ولغة الرواية ) أو متاوتين هؤلاء الأتباع وصادتهم معا . أو متعقلين يعاولون التوفيق بين الفريقين .

ويكاد هذا التوزيع للقوى الاجتماعية / الدرامية . أن يستوعب كل شخصيات « حفة من رجال » تقريبا . مع إضافتين روائيتين هامتين من فاروق خورشيد : توزيع يقوم على أساس الأجيال . بين شباب متوفر مستعد للاندفاع إلى

العمل العنيف ، والتفكير العنيف ، وبين شيوخ على قدر كبير من الحكمة والخبرة والمعرفة ، ثم توزيع بين الجنسين - الرجال والنساء - حيث تحتل المرأة مساحة هامة من أحداث الرواية السياسية والاجتماعية والوجدانية . في كل اتجاهات المصالح والأهواء المتضاربة من ناحية ، أو اتجاهات الأجيال ، أو اتجاهات الحبكة الدرامية للرواية وذلك على النقيض تماما مما فعلته السيرة مع نساها .

ولكن بينما نتجه سيرة «الظاهر بيبرس» إلى التركيز على «سيرة حياة» أبطالها الرئيسيين ، وأولهم بالطبع هو الظاهر بيبرس نفسه ، ثم المقدم جمال الدين شبيحة (الحامى الروحي / الدينى / العلمى للظاهر ومعلمه ، والمقاتل من أجل الأمة بالعقل والعلم والحكمة) ، ثم المقدم عثمان بن الحبل (الحامى العضلى للظاهر) ومناصره بالقوة والمقاتل بالعصا الغليظة لإقرار النظام والأمن والوحدة في مصر ، قاعدة الكفاح المقبل . ثم معروف بن حجر وغيره من القادة الروحيين والعسكريين (العرب أصلاً) الذين تولوا مهام الحرب العسكرية والسياسية ضد أعداء الأمة ، بأجسادهم الحية . ثم بأطرافهم بعد الموت ، وأخيراً المعلم جوان ، الممثل الأول والأكبر لإعداد الأمة في السيرة ... بينما نتجه السيرة إلى التركيز على حياة هذه الشخصيات التي من نسيج حياتها وصراعاتها واتسماتها تتخلق المادة القصصية للسيرة . ينتجه الكاتب الرواى المعاصر إلى التركيز على أبناء الأمة العاديين ، وزعمائها المباشرين الطالعين من قواها الاجتماعية التحتية : من أصحاب الطرق الصوفية والفقهاء والتجار ، وأصحاب الحرف وصبيانهم والحرفاء - أتباع أصحاب السلطة أو مناوئهم أو الموقفين بين الفريقين - الذين يبدون في صورة «البذرة» الأولى لـ «الفتوات» ممن فرضوا سيطرتهم ونفوذهم على قيعان المدن المصرية بعد ذلك .

ورغم هذا الاختلاف في تحديد محور التركيز - بين السيرة والرواية - فقد استعار فاروق خورشيد من السيرة مباشرة بعض شخصياتها بالاسم أو بالصفات ، أو بهما معا ، مثل عثمان بن الحبل ، واختار له اسمين مما تسميه به السيرة : عثمان رزّة ، نسبة إلى سلاحه المفضل (الرّزّة أو «الشومة» الغليظة) ثم : عثمان ، خطاف العاجم ، وهو اسم دال لا يحتاج إلى تفسيره ، كما أخذ عن السيرة شخصية امتزجت فيها صفات المقدم جمال الدين شبيحة بصفات خاصة من معروف بن حجر ، هي شخصية الشيخ زكى ، إمام مسجد وزاوية سيدى الأربعين : إنه الفقيه الإمام ، العالم مثل شبيحة ، الشجاع مثل معروف بن حجر له صلته الواضحة بالطرق الصوفية (تتجلى من خلال صداقاته التي يستدعيها لكى تساهم في إنقاذ الحسينية وأهلها من ظلم الأغا المملوك) وعلى رأس هذه الصداقات الملك الصالح نفسه ووزيره .. حتى تصل إلى الدرويش عبادة الشبيه بالمتسول ، ولكنه «الكورس»

الذى ييسط فوق مشهد أو عالم الرواية كلها خيمة منسوجة بخيوط القدرة صانعة المصائر ، ومائلة النفوس بالعزم والثقة واليقين ، وتمر هذه الصداقات - كما في السيرة - بعثمان بن الحبل نفسه ، وبمنافسه ، فتوة بولاق المتناوئ للسلطان والماليك في تناقض مع عثمان ، صاحب الظاهر بيبرس وحاميه ، كما تمر نفس الصداقات - بالطبع - بشيوخ وطوائف الطرق الصوفية نفسها . وتتخذ هذه الصداقات طبيعة العلاقة التنظيمية الحفزية القائمة على «العهد» الصوفى ، وعلى التزام غامض بعمل معين في ساعة معينة .

هكذا يبدو الشيخ زكى ، في صورة «بؤرة» مركزية تلتقى عندها ، وفي داخلها ، كل القوى «الطيبة» ، قوى الخير ، بمعناه الدينى ومعناه القومى ، ومعناه الاجتماعى على حد سواء ، التى أفرزتها ومايزت فيما بينها أيضا - السيرة الشعبية . لقد حافظ الرواى المعاصر على الوجود المستقل لكل من هذه القوى ، إذ تجسدت كل قوة منها في شخصية خاصة - كما فعلت السيرة . ولكنه صاغ من إيمانه بضرورة «التقائها» واتحادها معا ، شخصية الشيخ زكى لكى يجسده «دراهما» العملية الواعية - أو تلك التى تتم بدافع عرى وعى مجموعة الشباب المصريين في الرواية ، وعندما تلتقى مع الحكمة العريفة والمعرفة المتصورة عند الشيخ نفسه - لاتحاد هذه القوى .

وفي المقابل ، بينما أسرفت السيرة في تفاؤلها «التاريخى» - أو اضطرارها إلى التفاؤل في عصرها - بمستقبل جاعة الماليك - أخدان وهخداشية - الظاهر بيبرس نفسه ، وبالدور الذى قدر لهم أن يلعبوه في تاريخ مصر وتاريخ الأمة ، في مقابل ذلك ، يتبصر فاروق خورشيد المتزود بعوى التاريخ ودرسه ، فيقدم صورة لهؤلاء «الخداشية» من الماليك الشبان الممثلين بقسوة العنف والجهل والسذاجة ، تنبئ بما سيكونون عليه في المستقبل ، إذا غاب وعى الشيخ زكى وحكمته ، وإذا غابت القوة المخشدة التى نظلمها بنفسه ، وزودها بالوعى والحجة والحكمة بعد أن جمع شتاتها من منابع صداقاته الكثيرة وسط فئات شعبه المختلفة .

ولكن إلى جانب هذه الإضافات ، تتجلى الجائزة الحقيقية التى خرج بها فاروق خورشيد من امتزاج استغاثته بالسيرة ورعيه الفكرى والفنى المعاصر ، تتجلى هذه الجائزة في صورة البناء المتميز للرواية ، والذي يبدو لنا وكأنه مرحلة الإنضاج الأولى لقالب روائى مشبع إلى درجة فريدة بالقالب الذى اكتشفه فاروق خورشيد أثناء صياغته لسيرته ، سيف بن ذى يزن ، وعلى الزريق ، وأثناء دراساته الكثيرة في السير الشعبية العربية<sup>(١٨)</sup> .

في القراءة الأولى ، توهمت أن «حفنة من رجال» تألرت باشتغال فاروق خورشيد الطويل

بالعمل الإذاعى ، وبكتابة الدراما الإذاعية بوجه خاص . فالدراما الإذاعية - بحكم اعتمادها على السمع وحده - في اختزان ذاكرة المستمع لأحداث وخطوط الدراما السابقة التى ستمتد وتضرع وتتطور وتشابك بعد ذلك - لا بد أن تنقسم بنائيا - إلى ما يشبه «اللوحات» أو ما يسمونه «تكتيكيا» باسم «المسامع» وحسبته في القراءة الأولى أن فصول الرواية - المحدولة جدلا قويا في داخل كل منها ولها بينها جميعا - هي في الأصل نوع من الحلقات الدرامية الإذاعية ، وأن تقسيات كل فصل هي نوع من «المسامع» الإذاعية . ولكن مراجعة سريعة للسيرة ، وللرأى الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس الصغيرة الحجم والقيمة القيمة «الظاهر بيبرس في القصص الشعبي»<sup>(١٩)</sup> أعادتني إلى قراءة الرواية ، فالفصول أقرب إلى البحور الخمسة التى أشار إليها الدكتور يونس ، وقالت مقدمة السيرة : إنها تتكون منها ، أو تنقسم إليها . والمسامع أقرب إلى «دواوين» السيرة التى ينقسم إليها كل بحر ، أو تلك التى يختص كل بطل في السيرة أحيانا بديوان منها . ومع ذلك ، فإن البحور تظل فصولا ، لأن البناء الكلى للرواية ، لا يسير طويلا في خط واحد مثلما تفعل السيرة التى يلحق كل ديوان بما سبقه من حيث انتهى السابق تماما ، ويلحق كل بحر بما تقدمه من حيث انتهى المتقدم بالقبض ، وإنما هو بناء متراكب من ناحية ، ومجدول الخيوط من ناحية ثانية ، في استفادة كاملة بتقاليد رواية الأحداث والشخصيات التى نقلها الأدباء العرب من رواية القرن التاسع عشر الغربية . غير أن الكاتب - الراوية المصرى المعاصر يعرف ، أو يشعر بتقاليد الملتقى العربى الذى يخاطبه ، تقاليد الملتقى بالأذن - بحاسة السمع - حتى وهو يقرأ لنفسه ، ولعل هذا السبب هو ما يجعل لكل مسمع (مشهد من فصل) أو «ديوان» خاتمة كأنها تدعو للنبه ، إما بارتفاع النبرة أو باحتدام اللغة احتداما نفسيا تابعا من تطوير داخلى للموقف ، أو للسرد المكتوب .

تدعونا قائمة أعمال فاروق خورشيد إلى الاستجابة لإغراء المقارنة أيضا بين أعماله الإبداعية التى تدور في جو حديث (غير تاريخى ، وغير متعلق بالسيرة) ، ندعونا إلى مقارنة تفصيلية بين صياغاته للسير الشعبية ، وما يستخلص من هذه الصياغات من قيم أدبية فنية ، وبين ما حدده «نظريا» في دراساته الخصبية ... ولكننا ، نؤجل - مضطرين - هذه المقارنات ، كما أجلنا - من قبل - المقارنة بين «الطبقة الرابعة» التى أضافها فاروق خورشيد إلى سيرة سيف بن ذى يزن .

ولكن هذا التأجيل هو الذى يؤكد أهمية دراسة هذه الجوانب من أعمال الكاتب الذى يلقى من حساسيته ووعيه ضوءا غامرا على جوانب كبيرة الأهمية من تكويننا الأدبى القومى وانعكاس هذا التكوين على الأدب الواحد الذى يشغل به ، وعلى قرائه المعاصرين في النهاية .



١ - محمد في الأدب المعاصر (بالاشتراك) .	١٩٥٩	١١ - أيوب (مسرحية) .	١٩٧٠	الندى المحترق ؛ إعادة بناء حياة عنترة دراميا ، على أساس معلقته ومن خلال حياته في السيرة الشعبية .
٢ - بين الأدب والصحافة .	١٩٦٠	١٢ - القرصان والثنين (مجموعة قصص) .	١٩٧١	ب - ناقد الخنظل ، إعادة بناء حياة امرئ القيس بن حجر ، على أساس معلقته ، ومن منظور «أوديبي» ، هاملي .
٣ - الكل باطل (مجموعة قصص) .	١٩٦٠	١٣ - السير الشعبية .	١٩٧٩	ج - حديقة المر ، حياة المجرس بن كليب ، من خلال سيرة «الزير سالم» الشعبية ؛ في تصور «هاملي» .
٤ - في الرواية العربية .	١٩٦٠	١٤ - المثلث الدامي .	١٩٨٠	د - الخلود حيا ؛ قصة مضاعف رمي ؛ من قصص الجرمي : «موطن الموت» في نسج على أساس دراما «روميرو وجوليت» .
٥ - فن كتابة السيرة الشعبية (بالاشتراك) .	١٩٦٢	١٥ - خمسة وسادسهم .	١٩٨٠	هـ - رياح الشك ؛ بناء درامي لحياة نابغة بن ذيان ؛ والصور قصة الشاعر مع «المتجردة» زوجة الملك النعمان .
٦ - سيف بن ذي يزن (جزءان) .	١٩٦٣	١٦ - حفنة من رجال (رواية) .	١٩٨١	
٧ - مغامرات سيف بن ذي يزن (جزءان) .	١٩٦٤	١٧ - الزمن الميت (رواية) .	(كسبت ١٩٧٩)	
٨ - أضواء على السيرة الشعبية .	١٩٦٤	١٨ - هموم كاتب معاصر (مجموعة مقالات) .	١٩٨٠	
٩ - على الزيتيق (جزءان) .	١٩٦٧	١٩ - درامات إذاعية .	(نحت الطبع ١)	
١٠ - ثلاث مسرحيات :				



• هامش

- (١) هي الدراسة التي احتواها كتاب «في الرواية العربية» عصر التجميع» وسوف تتعامل أساسا مع الطبعة الأولى عام ١٩٦٠ ، التي كانت في الأصل سلسلة من الأحاديث قدمت في إذاعة البرنامج الثاني من القاهرة .
- (٢) في كتاب «فن كتابة السير الشعبية» بالاشتراك مع الدكتور محمود ذهني . وبين يدينا الطبعة الثانية الصادرة عام ١٩٨٠ .
- (٣) لم يكتمل نشر صياغة فاروق خورشيد لهذه السيرة . ولكن ما نشر منها حتى الآن - في أربعة أجزاء - يشمل نحو ثلثي السيرة كلها . وبين يدينا الطبعة الثانية من القسم الأول (وضعت هذه الطبعة جزءي هذا القسم في مجلد واحد) وقد صدرت عام ١٩٦٧ . ثم الطبعة الأولى - الوحيدة حتى الآن - من القسم الثاني (عام ١٩٦٤) في مجلدين . وسوف يفكر حديثنا هنا على هذه الصياغة ، مؤجلين الحديث عن سيرة «على الزيتيق» .
- (٤) فن كتابة السيرة الشعبية - مقدمة الطبعة الأولى - ص ٥ .
- (٥) انظر : «في الرواية العربية» ص ١٢٠ وما بعدها . وص ١٣٢ .
- (٦) نفس المصدر . من ص ١٠٦ إلى ١١٤ .
- (٧) نفس المصدر . من ص ١١١ إلى ص ١١٤ .
- (٨) نفس المصدر . من ص ٨٦ إلى ١٠٥ .
- (٩) نفس المصدر . من ص ٩٥ إلى ص ٩٦ .
- (١٠) سيف بن ذي يزن . ص ١١ .
- (١١) المصدر نفسه ، ص ١٩ .
- (١٢) المصدر نفسه ، من ص ٨ إلى ص ٩ .
- (١٣) المصدر نفسه ؛ من ص ١٢ إلى ص ١٣ .
- (١٤) انظر : «في الرواية العربية» ص ١١٨ .
- (١٥) نفس المصدر ص ١٣٤ .
- (١٦) مثل ما قدمه الأستاذ عباس خضر في صياغة الحكاية «الصحيح» من أجزاء سيرة «ذات الهمة» وما قدمه الأستاذ أحمد عباس صالح من معالجة قصصية لسيرة عنترة ثم ابنه .
- (١٧) ربما باستثناء ما سبقت الإشارة إليه . من تعويده لعملية قتل الأم ، التي تمت كما ذكر هو نفسه في بدافع من فهمه لشخصية سيف في السيرة . كشخصية شديدة الإنسانية ، فلا يستطيع احترام هذا
- (١٨) تركز كتاب «فن كتابة السيرة الشعبية» أساسا على تحليل سيرة عنترة وتلخيصها . ولكن كتاب «أضواء على السيرة الشعبية» قدم دراسات تحليلية مركزة وتلخيصات تتخلل التحليل وتسانده في تركيب جميل . لسيرة : عنترة ، وذات الهمة ، والظاهر بيبرس . وعلى الزيتيق . وسيف بن ذي يزن . وتضمن كتاب «في الرواية العربية» مقارنات تحليلية وملخصات وإشارات وافية لكثير من أساطير وحكايات كتب المجاميع القصصية العربية وكتب «التاريخ» المتعلقة بهذه المادة الأسطورية وبوجه خاص كتابي «التيجان» و«أخبار ملوك اليمن» .
- (١٩) ضم هذه الدراسة العدد الثالث من سلسلة «المكتبة الثقافية» الصادرة عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دون تاريخ - ولكنها صدرت على الأرجح في أواخر الستينيات .

# عرض

## دراسات

### حديثة

(١)

وظهرت نتيجة لهذا الاهتمام مناهج الأسلوبية والألسنية والشكلية والبنوية في نقدنا العربي المعاصر متأثرة بأصول هذه المناهج الحديثة في مصادرها الغربية.

ونحاول الدكتورة نبيلة إبراهيم في كتابها «نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة»<sup>(١)</sup> الكشف عن دور بعض هذه الدراسات اللغوية الحديثة في دراسة النص وتحليله وتقييمه ، وهي محاولة تضع كتابها ضمن سلسلة الجهود الداعية إلى عرض المناهج النقدية الحديثة ومحاولة الاستفادة منها .

نحاول مناهج النقد الأدبي الوصول إلى قانون يفسر الظاهرة الأدبية والبحث عن أدوات أكثر قدرة على البحث والتحليل في النص الأدبي ، وتعدد رؤى هذه المناهج وظل تطورها التاريخي والفكري والجمالي . ومنذ سنوات يحاول بعض النقاد في العالم العربي تطوير مناهجهم لوصولوا إلى «علم جمال أدبي» ، وكان محاولاتهم التركيز في اتجاه الناقد إلى النص أولاً ، وأصبح على الناقد أن يقدم الدليل على تفسيراته وتحليلاته من بنية النص ، ومن ثم أهم النقد بدراسة جوهر العمل الأدبي وهو اللغة مستفيداً من النتائج التي توصل إليها علم اللغة ، وخصوصاً الإفادة من النظام اللغوي ومستوياته الدلالية .

# نقد الرواية

تأليف : نبيلة إبراهيم  
عرض : مدحت الجيار

مركز تحقيق تكاملي علوم إيسدي

(٢)

تعتمد المؤلف في الفصل الأول إلى التفوق بين الشعر والقصة من خلال اختلاف وظيفة الكلمة وهدفها وطريقة استخدامها ، محاولة أن تشكل المقدمات النظرية التي تدخل من خلالها إلى تحليل قصيدة بشر بن عرانة .

والفرق بين الشعر والنثر بصفة عامة - عند المؤلف - وبالتالي الفرق بين الشعر والعمل القصصي يتمثل في اختلاف حالة شعورية عن أخرى ، وحقى نوضح هذا الفرق تلجأ المؤلف إلى مثال «انشر كالرقص والنثر كالمنشئ»<sup>(٢)</sup> ، ذلك لأن الشعر يعبر عن حالة شعورية مكثفة بينما يصاحب النثر عادة التفكير الهادئ ، كما تفرق المؤلف بين الفنون على أساس من تفرقة لينج فتقسم الفنون إلى فنون زمانية

تحدد المؤلف هدف كتابها من البداية في البحث عن وسيلة موضوعية فعالة لنقد العمل القصصي ، تكون بمثابة منهج يعين أكثر من غيره على الكشف عن علاقة الفن بالجمهور . ويشتمل الكتاب على أربعة فصول تتراوح بين الطول والقصر ، تبدأ من الشعر وتنتهي بنموذج تطبيقي :

الفصل الأول يدرس الطريقة بين لغة الشعر ولغة النثر .

الفصل الثاني يدرس اللغة في العمل القصصي .

الفصل الثالث يدرس المناهج النقدية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة وبخاصة المنهج الواقعي والمنهج البنوي .

الفصل الرابع يطبق بعض نتائج المنهجين الواقعي والبنوي على رواية حضرة المحترم لنجيب محفوظ .

وفنون مكانية على أساس من الوسائل والمواد المستخدمة في التشكيل . بعد ذلك تضع المؤلف مقياساً نظرياً لمعرفة درجة توفيق الشاعر أو فشله في توظيف اللغة داخل عمله بحيث يشمل المقياس «وظيفة الكلمة ، بل كل كلمة في الشعر وفي قدرة الشاعر على تحريكها في مستوياتها المختلفة كافة»<sup>(٣)</sup> مستوياتها الصوتية ، والإشارية ، والدلالية ثم أخيراً مستوياتها البنائية ... لإبراز ما إذا كانت اللغة في هذه الوظائف المختلفة قد تضافرت في صنع بناء شاعري متكامل ، أم أنها لسبب أو لآخر قد عجزت عن الوصول إلى ذلك .<sup>(٣)</sup>

وتدخل المؤلف من هذا المنطلق النظري إلى عالم قصيدة بشر بن عرانة ، مشيرة منذ البداية إلى اجتماعية الصراع بين الذات والموضوع [تقصّد الشاعر والجمهور] أو بين واقع الشاعر الداخلي وواقعه

نقد الرواية وتصبح وظيفة هذا الفصل بيان بعض الفروق في طريقة استخدام اللغة في الشعر.

لذلك تلخص المؤلفة مهمة اللغة في الشعر في أنها «تعالج على إطاره الموسيقى الذي لابد أن يكون ترديداً لإيقاع الشاعر النفسي» ثم الاحتفاظ بروية الشاعر وحسه الداخلي في الصدارة<sup>(١)</sup>. لكن المؤلفة لم تتعرض لكل المقاييس النظرية التي وضعتها في بداية هذا الفصل وأشارت إليها، فتركزت المستوى الصوفي والمستوى الإشاري، وقصرت البناء لحسب على بيان التعارضات الثنائية.

(٣)

يتناول الفصل الثاني اللغة في العمل القصصي، وتعرض المؤلفة - في هذا السياق - إلى آراء النقاد التقليديين في نقد لغة العمل القصصي، ممن يرون فرقاً بين اللغة (كعمل قصصي) وبين محتواها، ويكتفون بدراسة القصة من خلال عناصرها التقليدية (الحبكة - العقدة - الأزمة - الشخصيات الخ) وذلك لمعرفة مغزى العمل القصصي. كما تتعرض لأصحاب الدراسات الحديثة في دراسة لغة العمل القصصي من غير التقليديين وتعني النقاد الذين أقادوا من الدراسات اللغوية الحديثة من سوسير مروراً بتشومسكي وياكسون المتجاوزين للطريقة التقليدية بطريقة أكثر حداثة في بحث العمل القصصي من خلال اللغة. وتحاول المؤلفة في دراستها أن تساهم في تأسيس منهج توفيقى يجمع بين الفريقين على السواء، لعلها تستطيع بذلك أن تصل إلى منهج يقرب بين الفريقين ويفيد من آرائهم التي تبدو لأول وهلة أنها متباعدة<sup>(٢)</sup>.

أما التقليديون فيعتقدون أن عالم الرواية بصور الواقع، ذلك الواقع الذي يبدو لنا بلا نظام، فتحاول الرواية أن تنظمه بطريقة ما، كما تحاول الرواية أن تعيد صياغته من جديد، ولذلك يتعرضون - التقليديون - لعلاقة عالم الرواية بالواقع المعاش وترتبط مهمتهم بالكشف «عن قيم الحياة كما يصورها الكاتب، ثم الكشف عن عمق الشخصيات وعمق أفعالها»<sup>(٣)</sup> أما الكشف عن كيفية توظيف اللغة وتشكيلها بظل اهتماماً ثانوياً بالقياس إلى بقية الاهتمامات.

وتبدأ المؤلفة - في تعرضها لأسحاب الدراسات اللغوية الحديثة - بالأسلوبيين ممن يرون ضرورة احتكام الناقد إلى مقاييس موضوعية، حتى لا تتداخل انطباعاته وأحكامه بحيث يكون الطرين الموضوعي في دراسة الأسلوب هو (اللغة) أداة الكاتب في ربط مقاصده بطرق صياغته لها. لكن لما كانت هذه المقاصد غير محددة ويصعب الجزم بها، فمن المهم أن نحتكم إلى النص كله حتى نصل إلى معايير بنائية تتضافر عناصر القصة على بيانها. وتعود

الخارجي في محاولة لتحقيق الانسجام بين الواقعيين في داخل الشاعر. وتحكي هذه القصيدة موقفاً درامياً يبدأ بخروج بشر بن عوانة لإحضار مهر «فاطمة» ابنة عمه التي رفض أبوها تزويجها من بشر حتى يقدم مهراً غالباً ليس في قدرة الشاعر، ولكن بشراً يخرج للحصول على المهر، وفي الطريق يقابله أسد ويبدأ الموقف في التوتر حين يهتر حصان الشاعر خوفاً، ولكن الشاعر يثبت للقاء، ويحدد المشكلة في بداية الصراع مخاطباً الأسد:

وأنت تريد للأشبال قوتاً  
وأبني لابنة الأعمام مهراً

وبعد صراع شديد، يحكي الشاعر طريقة انتصاره:

وأطلقت المهند من يميني  
فقد له من الأضلاع عشرة  
فخر مجندلاً بدم كافي  
هدمت به بناء مشمخرا

ويطلق الشاعر صرخة الانتصار وهو يرقى المناسف الشريف:

فلا تجزع فقد لاقيت حراً  
يحاذر أن يعاب له حراً

وتعطي المؤلفة للقصيدة البعد الاجتماعي مستندة إلى قرائن من النص مثل كلمات: «أفطم»، «هدمت»، «بناء مشمخرا» جاعلة الشاعر في طرف والمجتمع في طرف ثم تنطلق إلى البعد الرمزي في القصيدة من خلال ما ذكرته عن الصراع بين الشاعر والمجتمع فيصبح الأسد رمزاً للتقاليد القبلية التي تمنع زواج بشر بن عوانة من فاطمة، ويصبح قتل الشاعر للأسد رمز القضاء على هذه التقاليد وقد اعتمدت المؤلفة على كلمات مثل: «هدمت»، «وبناء» لترجيح هذا البعد الرمزي للأسد. لكن إذا نظرنا إلى وصف الشاعر للأسد قبل الصراع أو بعد موت الأسد، نجد الشاعر يعرضه كمنافس شريف يريد القوت والحياة لأبنائه الأشبال، كما يريد الشاعر مهر فاطمة، وسبب قتل الشاعر له مرتبط بقيم القرونية والبطولة، لأن الشاعر يكره أن يُعير بالجرى إذا تغلب عليه الأسد وهو الفارس البطل، ومن ناحية أخرى يفخر الشاعر بقوته ومهاراته أمام فاطمة كما يفعل أمثاله من الفرسان العشاق مثل عنزة بن شداد في معلقته، ويفعل بعض الشعراء شيئاً مشابهاً لذلك في مقدمات قصائد المديح فيصفون البيد ومصابيح الرحلة وما شاهدوه من أهوال حتى وصلوا إلى المدح وعلى هذا بضء جانب آخر من قصيدة بشر بن عوانة يكشف عن طبيعة الصراع في القصيدة. وقد اقتضت المؤلفة - عند تحليل القصيدة - على بيان التعارضات الثنائية بين الواقع والحلم - بين واقع الشاعر الخارجي وهدفه - في عَجالة، لأن هدف الكتاب الرئيسي هو

فخر صـ

المؤلفة إلى التاريخ لترصد أهم الأبحاث اللغوية التي أفادت في دراسة النص ، بادئة «سوسير» مركزة على تميزه بين مستويات ثلاثة في اللغة هي : اللغة كنظام . اللغة كصياغة . اللغة كنطق . وتختار المؤلفة المستوى الأول أي اللغة كنظام لأنه أهم إنجازات سوسير في هذا المجال ولأن هذا المستوى يحتوي - أيضاً - على ثلاثة مستويات خاصة به تفيد في الدراسة .

ويبين المستوى الأول - منها - أن مهمة اللغة ليست مجرد الإخبار ، إذ أنها تتجاوز ذلك إلى التعبير عن نظام اجتماعي ، وتربط بين العمليات الإنسانية المختلفة لذلك تصل بنا معرفة نظام اللغة إلى معرفة نظام الفكر . ويبين المستوى الثاني أن الكلمة لا تقتصر مهمتها على الإشارة لأنها تتجاوز ذلك وتتطوى على علاقات عدة . ويؤكد سوسير - ضمن ما يؤكد - العلاقة التصفية بين الصوت والدلالة في هذا المستوى ويبين المستوى الثالث اللغة كنظام صوتي زمني وصفي متغير . وتشير المؤلفة إلى ما يسمى بالنظام الوظيفي الآتي للغة ، وإلى أن اللغة لا تقف عند الصوت فحسب بل تشمل على موسيقى وإيقاع وسباقات دلالية ونفسية واجتماعية . ولما كان اختيار الأديب يتحكم في هذه المستويات والعناصر السابقة فيجب أن تبدأ الدراسة من اللغة وتسمى إلى الكشف عن خصوصية التوظيف والتشكيل وما يرتبط بهما من اختيار ، إذ أن هذا الاختيار هو السبب الحقيقي في بلوغ اللغة المستوى الفني الذي يساعدها في كسر ما هو مألوف وبميت تبدو الأشياء من خلالها مفاجئة ... (٧) ، وتصبح اللغة - في هذا الوضع - قادرة على تخطي النظام المألوف العادي لتوازي لحظة الإبداع غير العادية عند المبدع .

ونختتم المؤلفة هذا الفصل بخلاصة تركز ما أفادته الدراسات المهمة بالقصة من الأبحاث اللغوية فيركز

النقد التطبيق للأغماط القصصية على لغة التأليف القصصي ، ابتداء من الكلمة إلى الجملة إلى الفقرة فالعمل كله بوصفه بناء يكشف عن حقيقة يعيشها الإنسان . وهنا تشير المؤلفة إلى أهمية الزمن السيكولوجي الذي يحياه إنسان اليوم القلق والذي يكشف عن نسبية الزمن داخل الشخصية وخارجها ، فعندما يظهر المبدع هذين الزمنين - داخل الشخصية وخارجها - تتضح قدرته القصصية الخاصة .

(٤)

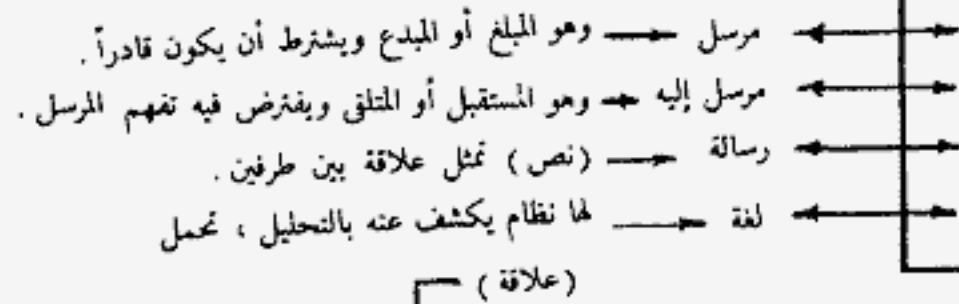
تعرض المؤلفة في الفصل الثالث منهجين استفاد كلاهما بطريق مباشر من الدراسات اللغوية الحديثة في تحليل وتفسير الرواية ، هما المنهج الواقعي والمنهج البنوي :

#### المنهج الواقعي

تشير المؤلفة إلى أنه أقرب المناهج النقدية إلى طبيعة الرواية لأنه يربط الرواية بالواقع عند التحليل . أما الرواية فإنها تعيد تنظيم هذا الواقع على نحو خلاق ، يبرز العلاقات المتناقضة التي قد تخفى على الإنسان في شتى جوانب الحياة وفي سبيل الوصول إلى حل يسمو فوق الواقع (٨) . وواضح أن معنى السمو هنا هو تجاوز اللحظة الحاضرة وليس الانفصال عن الواقع والتحليق فوقه . بذلك تظهر علاقة العمل القصصي بالواقع . وينظم النقاد الواقعيون فهمهم لهذه العلاقة في أفكار متعددة : أولاً : أن القصة تعبير عن سلوك إنساني ، وهذا السلوك متعدد الأغماط في الواقع . ويكشف العمل القصصي عن الرابطة بين أغماط السلوك في إطار من الوعي الجسمي ، لأن هذا السلوك قد يشترك فيه أكثر من فرد . وثاني هذه الأفكار أن الإنسان يحاول أن يشكل من سلوكه نظاماً منسقاً يبعده عن التناقض والتشوش ، وتحاول القصة أن تعرض

بعض هذه الأنظمة السلوكية من وجهة نظر المبدع . وثالث هذه الأفكار : أن الفن القصصي يحاول أن يعطي نماذج من السلوك الإنساني لأن القصة تحمل موضوعاً اجتماعياً يبدأ من الواقع المعاش ، وينتهي إلى واقع مفترض .

وتأتي مهمة الناقد بعد ذلك في الكشف عن هذا الواقع من خلال اللغة للوصول إلى بنية النص الدالة عليه ، إذ أن الحس الجمالي يعرف عند هؤلاء الواقعيين بأنه طريقة إدراك الذات لنفسها في مواجهة الواقع من خلال رؤية جمالية ذات موقف من الواقع . وهذا الموقف يرويه مواقف متعددة فيفرقون بين : الموقف العملي والموقف النظري والرمزي والموقف الجمالي في الموقف العملي يركز الفرد على الوظيفة النفعية للشيء فالبحر بالنسبة لهذا الموقف مكان للصيد مثلاً . وفي الموقف النظري والرمزي المعرفي يزحزح الفرد وظيفة الشيء الأساسية ويسقط وظيفة جديدة من ذاته ، فتلاً يجد البحر رمزاً للموت أو للغموض ، أما في الموقف الجمالي - وهو المهم هنا - فينظر إلى الشيء على اعتباره قيمة في حد ذاته يثير في صراعه مع الفرد علاقة جديدة تسمى هنا الموقف الجمالي . وفي هذا الموقف يحمل النص رسالة إلى المتلقي تحتوي على علاقة ما بين الفرد والقيمة الجمالية ، مستخدمة اللغة كوسيلة ووسيط له أبعاده الاجتماعية والنفسية . ولهذا الموقف الجمالي ستة عناصر لا يكتمل إلا بها هي : المرسل : المرسل إليه ، الرسالة ، المجال الاجتماعي ، الصلة (العلاقة) ، واللغة . وهذه العناصر الستة مترابطة غير منفصلة ، فالمجال الاجتماعي يحمل بقية العناصر ، ولا بد للمرسل من مستقبل وبينها رسالة لغوية تمثل علاقة ما بين الطرفين . وتعرض المؤلفة مفهوم هؤلاء النقاد الواقعيين في أشكال هندسية تبين شكل العلاقة بين العناصر الستة ، وتختار واحداً من هذه الأشكال الهندسية :



المؤلفة هذا المنهج لأنه يرتبط بهدف كتابها وهو ربط النص بأساسه الاجتماعي . والشق الثاني من هذا الفصل يعرض المنهج البنوي ، أو على الأصح ، يعرض بعض نتائج البنويين ، ويقدم تحليلاً لحكاية «البيونات الثلاث» من خلال وحدات وظيفية أربع .

اتجاه وأعني الماضي ، والحاضر ، والمستقبل ، وقدره اللغة - بالتالي - على جمع أبعاد الزمن في لحظة واحدة .

وبمثل ذلك تغطي المؤلفة فكرتها عن المنهج الواقعي وإفادته من الدراسات اللغوية الحديثة ونقدم

ولقد استفاد النقاد الواقعيون من الدراسات اللغوية الحديثة ، وخصوصاً من فكرة سوسير التي عرضناها في الفصل السابق عن اللغة كنظام يدلنا على نظام فكري ونظام اجتماعي ، كما استفاد هؤلاء النقاد من مستوى اللغة كإشارة ودلالة ، وأكدوا فكرة سوسير عن قدرة اللغة على تحويل الزمن وتغييره في كل



## المنهج النبوي .

تشير المؤلف منذ البداية إلى فهم بنائي محدد سمح له من خلاله النص ، وهذا الفهم يعالج النص في ذاته بوصفه بناء متكامل ، غير خاضع لأي عوامل خارجية أخرى . والمؤلفة تشير إلى المنهج النبوي التقليدي في فهم النص ، وفهم علاقته بالعوامل الخارجية الأخرى ، ذلك الفهم الذي يفصل النص عن سياقاته الاجتماعية والتاريخية والنفسية ، لأن هؤلاء النقاد الذين يتبنون هذا الموقف ، إنما يمثلون موقفاً بنوياً شكلياً ، فهم يعكفون - من خلال اللغة - على تحليل النص لاستخلاص وحدات وظيفية للعمل المدروس ، تحرك العمل وتساهم في خلق هيكله ، ويمكن استخدامها بعد ذلك في تحليل أعمال أدبية أخرى وهذه الوحدات تخلق النص عما حوله ، وتقيس كل النصوص بمقياس لا يراعى تطور الظاهرة . وتقر المؤلف منذ البداية بأن هذه الوحدات الوظيفية النبوية تختلف باختلاف الباحث ، كما أنها ترتبط بقدرة الباحث على استخلاصها وتناولها وسوف نوضح ذلك في الفصل التطبيقي الأخير .

تبدأ المؤلف حديثها - في هذا الاتجاه - بادئة من ليفي شتراوس صاحب فكرة التقابلات الثنائية المتعارضة مثل الموت والحياة ، الليل والنهار ... الخ ، تلك التعارضات الثنائية التي تدفع الإنسان إلى إيجاد حل لها ، بحيث يصل إلى مرحلة متوازنة . وتشير المؤلف إلى ضرورة تبني هذه الثنائيات وتوازنتها في الحياة وفي الفن على السواء . والمعروف أن ليفي شتراوس وجد ما يخدم فكرته في هذه الأساطير التي عرض لها في دراسته عن (النبيئ والناضج) . أما المؤلف فتقتصر على فكرة ليفي شتراوس هذه ونحوها إلى مبدأ عام يظهر هذه التعارضات وكأنها أشبه بالطباق والمقابلة في البديع العربي ويظهر هذا في معالجتها لأبيات من سينية البحترى اقتصر فيها على بيان الشيء وضده . ولا شك في سبق بروب لستراوس تاريخياً وهو شكل روسي أكثر أهمية من شتراوس في هذا السياق لأن جهد المؤلف أقرب إلى ما يقدمه بروب في التحليل ، من ليفي شتراوس ، فقد قام بروب بدراسة بعض أنماط من القصص الجمعي ، واستخلص منها وحدات وظيفية أساسية تشكل هيكل العمل القصصي وتوقف عليها وحدات وظيفية أربع تكون الهيكل العام للحكاية . حكاية الليمونات الثلاث ، وحتى نوضح كيفية المعالجة لابد أن نذكر الحكاية بشكل مبسط ، حتى لا تعيد النص كله ، وحجم المقال لا يتسع لذلك .

تتدرج الحكاية : من خروج صبي بجواده بعيداً عن منزله رغم تحذير أمه له عدة مرات من البعد عن المنزل . ويدوس الصبي عجزاً في الطريق فتدعو عليه العجوز بعشق الليمونات الثلاث . وتحقق دعوة العجوز عليه ، ويهم الصبي بهذه الليمونات ويسير

للبحث عنها في كل مكان . يقابله رجل عجوز عند مفترق الطرق ويدله على مكان الليمونات لكنه يحلوه من الخطر لأن الليمونات في شجرة ضخمة ، في غابة مظلمة تحرسها الوحوش . ولما يرى الرجل العجوز إصرار الصبي يزوده بجواد مسحري ، ولحوم يلقبها إلى الوحوش عند الوصول ويوصيه ألا يشق الليمونات إلا عند ماء وفير . ويصل الشاب إلى مكان الليمونات وينسرع يشق الأولى بعيداً عن الماء فتصوت فتاة جميلة تخرج من هذه الليمونة الأولى ، ثم يحضر ماء ويشق الثانية وتخرج فتاة جميلة ثانية لا تكفيها جرعة الماء فتصوت عطرش وفي الثالثة يذهب إلى ماء وفير ويشق الليمونة فتخرج فتاة جميلة أيضاً تشرب وترتوي . يصمم الشاب على الزواج منها لكنه يتركها فوق شجرة عالية حتى يتمكن من إخبار بلدته كي تستعد لاستقبالها . وتأتي عجوز شريرة تحتال على الفتاة وتغرس في رأسها دهباً يحولها إلى طائر وتجلس العجوز مكان الفتاة وعندما يعود الشاب يضطر إلى أخذ العجوز القبيحة ويتزوجها في بلدته ، وفي يوم يحوم الطائر المسحور حول بيت الشاب حتى يكشف الشاب الحقيقة فيزع الدبور من رأس الطائر ليتحول إلى فتاة الجميلة ، ويقتل العجوز الشريرة .

وترصد المؤلف - بعد عرض الحكاية - الوحدات الوظيفية من خلال الحكاية نفسها وهذه الوحدات هي : البطل ومراسل تطوره ، الاختبارات ، فعل الخروج والعودة ، العقد ، الانفصال عن المجتمع والاتصال به في النهاية . وتحقق هذه الوحدات على النحو التالي :

• البطل يبدأ صغيراً ثم يتدرج حتى يبلغ سن الزواج والرشد والاستقلال وفي الحكاية يكبر الصبي حتى يبلغ سن الزواج ويتزوج .

• البطل يصل إلى هدفه بعد خوض سلسلة من الاختبارات تمثلت في الحكاية عبر : فعل الخروج المرتبط بالرغبة في خوض عالم مجهول تمثل في الخروج من المنزل وعشق الليمونات والبحث عنها . فعل العودة بعد خوض المغامرة مع الليمونات . العقد الذي يعقده البطل مع نفسه لتحقيق الهدف تمثل في محاولة الوصول إلى الليمونات . وأخيراً وحدة الانفصال عن المجتمع عند الخروج (خروج الصبي من المنزل) ، والانفصال بعد العودة والتجربة .

ثم تعلق المؤلف على هذه الوحدات عقب التحليل مباشرة بأنها لا تمثل وحدها ما توصل إليه النقاد النبويون في تحليل العمل القصصي ، ولكتنا اخترنا هذا التحليل السابق بصفة خاصة من بين التحليلات جميعاً لأنه يشمل حركة القصة من أولها إلى آخرها من ناحية ، ثم إنه قابل للتطبيق في سائر ناحية أخرى . هذا فضلاً عن أنه لا يصل من التجريد بحيث يعزل العمل عن إبراز الجهد الفردي ، كما أنه لا يعزله عن

مهاده الاجتماعي<sup>(١)</sup> ونقول المؤلف ذلك الدفاع لتظهر اختلافاً مع منهج لغوي خالص بفصل عناصر العمل عن المجالات الأخرى ويختصر العمل القصصي في وحدات ثلاث هي : الموقف المفجر للاحتفال ، تحقيق الاحتمال أو عدم تحقيقه ، النجاح أو الفشل . ومع ذلك فالوحدات الأربع لا تظهر الجهد الفردي للمبدع بل تظهر الجهد الفردي للباحث ، ورغم أن هذه الوحدات الوظيفية تظهر هيكلًا عاماً للحكاية ، يشمل عناصر قصصية محددة ، فإنها بعيدة عن المهاد التاريخي للحكاية ولا تفسره ، وسوف يظهر ضيق هذه الوحدات حيناً تطبق على رواية حضرة المحترم في الفصل الأخير ، حتى ليخيل إلى أن هذه الوحدات أكثر نجاحاً في إطار الحكايات البسيطة فقط ، أو في إطار القصة القصيرة في شكلها البسيط التقليدي . ولكن ما نذكره أن هذه الجهود النبوية تحاول المضى على أساس موضوعي<sup>(٢)</sup> مستفيدة من الدراسات اللغوية أما مدى نجاحها أو توفيقها في ذلك فأمر آخر .

## (٥)

في الفصل الرابع والأخير تقدم المؤلف الدراسة التطبيقية الحديثة على رواية حضرة المحترم<sup>(٣)</sup> لنجيب محفوظ محاولة تنفيذ منهجها المفضل في المزج بين المنهجين الواقعي والنبوي . تستفيد من الأول تطبيق عناصر التراسل الستة السابقة ومن الثاني تطبيق الوحدات الوظيفية الأربعة ، فيفيد المنهج النبوي في بيان عناصر البناء الفني ويفيد المنهج الواقعي في رد الرواية إلى الواقع وتفسيرها كرسالة اجتماعية .

وكما فعلت في حكاية الليمونات الثلاث تعرض هنا للملخص لأحداث الرواية حتى يتسنى معرفة جهودها في التطبيق .

تسير الأحداث في الرواية وفق حركة الزمن كالآتي :

- عثمان يومي بطل الرواية يدخل حجرة المدير العام فيعشق هذا المنصب ويتمنى الوصول إليه .
- عثمان يهبط إلى الدور الأسفل ليتسلم عمله في الأرشيف .
- يحذره رئيس قسم الأرشيف سفيان أفندي من الثعابين ومسامير الكرسي .
- عثمان يعود من العمل إلى منزله بخبرة الحسبي ليعيش بمفرده بعد موت والديه .
- عثمان يضع مجموعة من المبادئ توصله إلى المنصب الكبير وهي الاخلاص ، الخلق ، الزواج الموفق . يلتقي عثمان بسيدة «جارت» الفقيرة البسيطة لكنه لا يتزوجها حرصاً على المنصب .
- أم حسني تغرب عثمان بخطة سيدة جارت وتعرض عليه المساعدة ، ولكنه يتناسى الموقف .

ومن ثم تعاقد مع مجتمعه ومع الله على نفس الهدف في عقد من ثلاثة بنود :

- مع نفسه — بهدف الوصول للمنصب .
- مع المجتمع — لمحاولة التعبير والبات الوجود
- مع الله — لتحقيق الهدف مستعيناً بالدين .

بهذا التعاقد يبدأ البطل رحلته الطويلة التي تنتهي بموته مريضاً . ويلاحظ في هذه الوحدة تركيز المؤلف على التعاقد ذي الرؤوس الثلاثة ، وهو التعاقد المثلث العام ( النفس - المجتمع - الله ) ولذلك لم تتعرض المؤلف لأية تعاقدات أخرى يمكن أن تندرج تحت وحدة التعاقد هذه لأنها تريد الهيكل العام للرواية فقط .

والحقيقة أن هناك تعاقداً يمكن أن نضمه إلى هذه التعاقدات الثلاثة السابقة ، ونقصد بذلك أن نبين ما افترضناه عند بداية الحديث عن الوحدات الوظيفية أنها تعتمد على قدرة الباحث في الاستخراج والتأويل ، فمثلاً في صفحة (٢١) من الرواية (ط ١٩٧٨) يقول البطل : « عهد الله أن انقلكما إلى قبر جديد إذا حقق الله آمالي » ، حيث يتعاقد البطل مع والديه المتوفيين بصورة أخرى من التعاقد على تحقيق الآمال متوسلاً بالله ، وبالبر بالوالدين كقوتين مساعدتين لاجتياز الاختبارات فيما بعد . وحتى تتم الحركة الأولى من الرواية توضع المؤلف علاقات التعارض الثاني لأنها تعتبرها جزءاً من منهجها في التحليل .

فعل المستوى الاجتماعي :

المدير العام في الطابق العلوي = عثمان يومي في الدور الأرضي

على المستوى الحيواني :

اشتعال الأمل عند البطل في بداية الطريق = ضياع الأمل عند رئيس القسم على المستوى الديني :

الإحساس بجلال الله والكون = الإحساس بعبء الزمن ونهايته .

وحدة الاختيار :

هي وحدة مكتملة لوحدة التعاقد لأنها تمثل مجموعة الأفعال التي يقوم بها البطل لتحقيق الهدف والتعاقد فيفشل أو ينجح في ذلك حسب قوته وخطته . وللاختبار درجات ونختار المؤلف في هذه الوحدة الاختبار الذي يعقبه توتر أو تهديد وتعتبره اختباراً أساسياً ، أما الذي لا يعقبه توتر أو تهديد فتعتبره اختباراً ثانوياً والاختبار الأول قادر على تطوير الحركة والحادث عكس الاختبار الثانوي وترصد المؤلف الاختبارات على النحو التالي :

وتستخدم المؤلف في ذلك الوحدات الوظيفية الأساسية التي اشارت إليها عند تحليل حكاية الليمونات الثلاث السابقة ، مستفيدة من زمن القصة والتراكيب اللغوية وسلوك البطل في إثبات نماذج للوحدات الوظيفية ، بادئة من الوحدات الصغيرة حتى نهاية الرواية على النحو التالي :

وحدة الخروج :

نعتقد المؤلف أن وحدة الخروج تبدأ منذ أن « انتصح الباب » و « جال بخاطره أنه دخل تاريخ الحكومة » (١٢) لأن دخول البطل حجرة المدير العام جاء بعد خروجه من عالمه الشعبي الذي ترقى فيه حتى حصل على البكالوريا . وتلاحظ أيضاً أن الخروج جاء بعد مرحلة من الاستقرار الفردي والاجتماعي ثم أعقب ذلك حالة من عدم التوازن تظل مستمرة حتى يحل استقرار جديد . ويمكن تمثيل هذه الوحدة على النحو التالي :

على المستوى الفردي :

استقرار (مرحلة قبل الخروج) —————> الخروج (١٣) —————> العهد

للمرحلة التالية

على المستوى الاجتماعي :

المرسل —————> بيئة البطل الأولى .

المرسل إليه —————> عثمان يومي (البطل)

الرسالة —————> ضرورة التعبير

الوساطة —————> قوة مساعدة معين البطل على التعبير (شيخ الكتاب)

وحركة هذه الوحدة الأولى (الخروج) تلخص على النحو التالي :

استقرار —————> خروج —————> اضطراب

وحدة التعاقد

ووحدة الاختيار :

يقم البطل تعاقداً مع نفسه ومجتمعه ومع الله للوصول إلى هدف محدد يبدأ في الرواية باشتعال قلب البطل بحب المنصب ورغبته في الوصول إلى كرسي حضرة المحترم المدير العام ولذلك يتعاقد مع نفسه على الوصول إلى هدفه مستمسكاً لدرجات السلم الوظيفي

• عثمان يحصل على اللبائن ويرقى إلى الدرجة السابعة .

• عثمان ينتقل إلى إدارة الميزانية بعد أن أثبت كفاءة عالية ويرقى إلى الدرجة السادسة .

• يتقدم العمر بالبطل ويفكر في الزواج كوسيلة للوصول إلى المنصب البعيد .

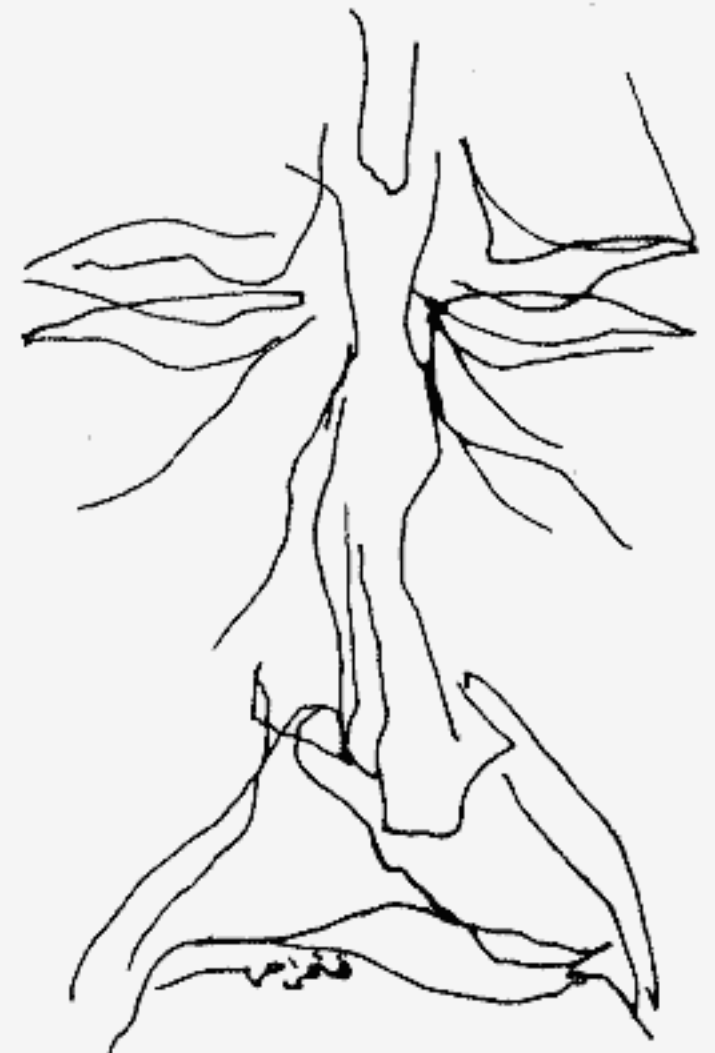
• أنسيه رمضان الجميلة تقابله وهي مستعدة للزواج منه لكن كرمي المدير العام يدفعه إلى رفضها .

• يموت مدير الإدارة ويعين عثمان وكيلاً لها مهنلاً

إسماح في عظم الاهتمام بالمنصب .

• بدأ التوتر يؤثر على عثمان فانصل بقدرية الزيجية العاهرة ليقفل من توتر حياته ، وبعد فترة من اليأس يتزوجها .

• عثمان يصبح مدير الإدارة ويحصل أخيراً على درجة المدير العام ، ويقرر الزواج من سكرتيرته ، لكنه لا ينجب ويمرض ويموت دون أن يجلس على كرسي المدير العام مرة واحدة وتنتهي الرواية بانتصار الزمن وهزيمة إنسان العصر القلق الذي ينسى أساسيات الحياة في سعيه وراء مناصب ثقي عمره وشبابه وتحرمه بهجة الحياة . وبعد أن تورد المؤلف الأحداث تحدد منهج المعالجة في إبراز عنصر التوافق والتعارض الذي يمكننا من استنباط النموذج الذي يخضع له البناء القصصي (١٢)



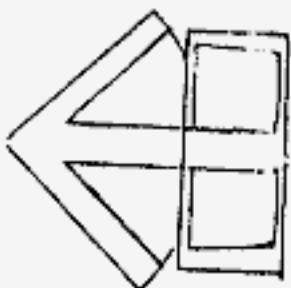
نتيجة	صلة	طرف ثان	طرف أول
المخلص والمغروب والاصرار على مواصلة الطريق ببصر.	محاولة الزواج بميلة. خدعة	رئيس القسم قوة مهددة	البطل البطل } اختيار نجح فيه عثمان
الاصرار على المواصلة.	تجديد العهد	سيدة جارة	البطل
الرفض. الانسلاخ والانفصال والقلق .	المساعدة على الزواج. المساعدة في بند من العهد.	ام حسنى قوة مساعدة خيرة.	البطل عثمان } اختيار فاشل

وفي الطريق يعدل البطل من خطته ليصل إلى هدفه المنشود فيلغى عقداً ويمقد آخر في مسألة الزواج ويقرر الزواج من فتاة تساعد على بلوغ هدفه ولهذا يدخل اعتباراً آخر :

النتيجة	العلة	طرف ثان	طرف أول
<p>تحلل من الالتزام فرفضه الناس والله وفتر عزمه</p>	<p>فرك سيدة طمع العبد الرغبة في زوجة لآلة النهب</p>	<p>مجتمعه الأول الفقير المجتمع الرافق أنسبة رمضان</p>	<p>البطل عنان عنان اعتبار فاشل لان -</p>

العمر فالأمر مناسب جداً إذا كان يروم إكمال نصف دينه فقط ، ولكن ماذا عن دنياه ؟ رغم ذلك غرق في دوامة من التفكير ربما بسبب شعوره بتقدم العمر ،<sup>(١٥)</sup> فهذا التعليق السردى من نجيب محفوظ يكشف عن نقطة تحول في حياة البطل أو بالتحديد إحساسه بمشكلة جديدة لم يكن يلتفت إليها من قبل . وهى تقدم العمر في نفس الوقت الذى لم يصل فيه بعد إلى هدفه ، وهنا تأتى مقابلة أصيلة حجازى كاشفة عن هذه المشكلة الحاسمة لاجتماع عثان المادى الدنيوى نحو المنصب . وعلى أساس من هذا الاحتمال يستطيع باحث آخر أن يدخل هذا اللقاء الثانوى ضمن الاختبارات المهمة الأساسية التى تظهر نتيجتها بالفشل والتأزم والقلق والتوتر فى آن ويمكن عرض هذا الاختبار بطريقة المؤلف هكذا :

ويلاحظ أن الاختبارات ارتبطت بالمرأة في معظمها . ونود أن نشير إلى أن المؤلفة تركت ما اسمته الاختبارات الثانوية . ولا اعتراض على ذلك لأنها حددت نفسها منذ البداية بالاعتماد على الاختبارات الأساسية التي يعقبها التوتر والقلق . وإنما نشير إلى اختبار ثانوى هنا - على سبيل المثال - لثبوت الفكرة السابقة التي أشرنا إليها عن قصور الوحدات الوظيفية عن تحليل كل جزئيات النص ولا نقصد هنا الجزئيات الثقافية بل الجزئيات التي تظهر وجهاً جديداً للبطل أو تدل على بداية مرحلة ، وخصوصاً التي تحسم موقفاً ( ما ) داخل البطل ، فعلى سبيل المثال : لقاء البطل مع أصيلة حجازى ناظرة المدرسة العذراء التي فاتها القطار مثله يكشف في ثقافتها مع عثمان بيومي عن حسم البطل لفكرة الوصول إلى المنصب رغم تقدم



طرف أول	طرف ثانٍ	صلة	نتيجة
اختبار فاشل	البطل	رفض الزواج منها بسبب عزمه على هدفه المنشود	عدم الزواج، شعوره بتقدم العمر ثم قلق جديد سيؤدى لها بعد إلى أن يتزوج من زوجة نصف عاهرة

الوصول إلى هذه المناصب كما حدث لبطل حضرة المحترم (عثمان يومي) وهنا نحاول المؤلف التطلع على مشكلة انقطاع النص عن سياقه الاجتماعي عند البنيويين الشكليين وفي نفس الوقت تتسق مع ما فرضته على نفسها من البداية في الكشف عن علاقة الفن بالمجتمع - وقد نجحت المؤلف - نتيجة لذلك - في كسر الدائرة المغلقة لهذه الوحدات الوظيفية .

#### هوامش المقال :

(١) نبيلة ابراهيم « نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة » الرياض سلسلة النادى الأدبي (٢٠) سنة ١٩٨٠ .

(٢) المصدر السابق ص ٩ .

(٣) نفسه ص ١٣ - ١٤ .

(٤) نفسه ص ٢٣ .

(٥) نفسه ص ٢٥ .

(٦) نفسه ص ٢٧ .

(٧) نفسه ص ٤٠ .

(٨) نفسه ص ٤٦ .

(٩) نفسه / ص ٨٢ ٨٣ .

(١٠) نبيلة ابراهيم : البنيوية من أين وإلى أين ؟ مجلة فصول العدد الثاني يناير سنة ١٩٨١ .

(١١) نجيب محفوظ : حضرة المحترم مطبعة مصر سنة ١٩٧٧ ، وقد اعتمدت على الطبعة التالية سنة ١٩٧٨ .

(١٢) نبيلة ابراهيم : نقد الرواية ص ٩٣ .

(١٣) نجيب محفوظ : حضرة المحترم ص ٣ طبعة سنة ١٩٧٧ .

(١٤) نفسه / ص ١٠ ، ١١ ، ١٢ .

(١٥) نفسه / طبعة ١٩٧٨ ص ٩٠ .

على ما يقيم العناصر الوظيفية (الوحدات) ، ومن المعالجة رأينا المؤلف تطبيق الوحدات الوظيفية الأربع على حكاية الليمونات وعلى رواية حضرة المحترم مما بدلتنا على أن هذه الوحدات تغفل خصوصية النوع الأدبي ، كما تغفل السياق الزمني ، حيث تسوى بين كل النصوص الروائية الشعبية والفردية ، القديمة والحديثة ، ذلك لأننا ندخل إلى النص بوحدات وظيفية جاهزة وتأخذ من النص قرائن تشكيلية عليها ، في حين أن الواجب أن نبدأ من النص ، وربما يطرح نص ما وحدات وظيفية جديدة تميزه . ومن ناحية أخرى فقد رأينا - من خلال العرض السابق - أن هذه الوحدات الوظيفية حولت النص إلى علاقات مجردة مطلقة توضح الهيكل العام للرواية أو الحكاية فحسب . ولا نستطيع أن ننكر أن هذه الوحدات الوظيفية وغيرها صالحة للتطبيق - كما رأينا في هذا الفصل - وصالحة للتطوير لو توفر الباحث العربي على تطويرها فعلى سبيل المثال ، رأينا في وحدتي العقد والاختبار إمكانية إدخال عناصر جديدة تحت إطارهما . أما هذه الوحدات التي عرضتها المؤلف إثمًا تصلح فحسب للكشف عن الحد الأدنى من روائية العمل . ولذلك فالمقاييس الموضوعية التي تسمى إليه البنيوية ، فرض يمكن تحقيقه إذا لم يحمل طبيعة الفن وعلاقاته ببقية الظواهر .

وانطلاقاً من الأساس الذي أقامت المؤلفته عليه عملها ، من محاولة المزج بين المنهج الواقعي والمنهج البنيوي فقد اختتمت الفصل التطبيقي بالحديث عن الرسالة التي يريد نجيب محفوظ أن يرسلها من خلال روايته حضرة المحترم فحددتها في الصراع بين الزمن وطموح الإنسان الدائم الذي قد ينسبه حياله وإنسانيته ، في مقابل الوصول إلى المنصب وتلمع رؤية نجيب محفوظ الاجتماعية تلك الرؤية التي تطرح المحرر الاجتماعي للمشكلة وهو أن أبناء الطبقة المتوسطة الذين حرموا من التعليم والمناصب العليا ينسون كل شيء - عندما تتاح لهم الفرصة - في مقابل

بهذا يتضح لنا أن وحدة الاختبار تعتمد على تأويل الباحث أيضاً ، وعلى قدرته على توصيف عناصره .

وحدة الانفصال عن المجتمع والانصال به في النهاية تمثل آخر الوحدات الوظيفية ، وبلاحظ منذ البداية أن الانفصال يكون مرتبطاً بالخروج ، كما تنصل وحدة الانصال بالنجاح في الاختبارات وفي رواية حضرة المحترم بدأ الانفصال عن المجتمع مع الاختبار الفاشل الأول وتؤكد مع الاختبار الفاشل الثاني ، ويمكن تمثيل هذه الوحدة كما يلي :

• خروج وانفصال لتحقيق شيء ←

لم يحدث المتوقع فالفصل البطل أكثر عن بيته

• فشل في تحقيق العقد ←

قرر البطل الزواج من قدرية الساقطة

وفي النهاية يحس البطل بالرغبة في الانصال والعودة إلى بيته ويتأكد ذلك حيناً يقترب من تحقيق حلمه وهذا الاقتراب دفعه إلى الزواج من راضية الشابة الطموحة ، لكنه يكشف عدم صلاحيته للإنجاب ، وفي نفس الوقت يمرض مرضاً شديداً ، ويرقى أيضاً إلى درجة المدير العام - حضرة المحترم - لكن الموت يحتفظه قبل أن يتمكن من تنصيبه المنشود .

بهذا العرض نتضح كيفية معالجة المؤلف لهذه الوحدات البنائية (الخروج ، التعاقد ، الاختبار - الانفصال عن المجتمع ثم الانصال به) ، ويبقى التساؤل حول مدى نفع هذه الوحدات وصلاحيتها في التطبيق ، والنتائج التي يمكن أن نجنيها منها والواضح أن عمل الباحث هو الفحص في هذه القضية ، فراضح أن المؤلف اختارت من النص - ابتداءً - ما يقيم هذه الوحدات ، وتم ذلك عن طريق تحديد ما لمفهوم الوحدة الذي استبعدت من خلاله بعض العناصر ووصفتها بالثانوية ، وفي نفس الوقت ركزت



# حركية الإبداع

## دراسكات في الأدب العربي الحديث

يستطيع المتبع لحركة النقد الأدبي والإبداع والثقافة بوجه عام في الوطن العربي أن يرصد عدة جزليات متناثرة تفضي في النهاية إلى نتيجة مؤداها أن ثمة مدرسة تقف على حافة الاكتمال ووضوح القوام وتمثل هذه المدرسة في كوكبة من الشعراء والروائيين والنقاد مثل أدونيس وجبرا إبراهيم وأبني الحاج وحلم بركات وكمال أبو ديب... الخ.

تأليف:

خالد سعيد

عرض:

محمد بدوي

وليس من حقي الزعم أن هؤلاء المبدعين والنقاد يمثلون كلا بنطوي على الانساق والتجانس؛ فهناك بعض التنوع والتباين في نتائجهم، وفي «بعض» همومهم، وفي منظور الرؤية لدى كل واحد منهم على أن هذا التباين يؤكد الظاهرة ولا ينفيها؛ وهو يشير من جهة إلى تنوع المنشأ وطبيعة التحولات والثقافات التي تتقوها، ومن جهة أخرى إلى وحدة «الكل» من حيث المضمون ومنحى التوجه. وليس التغارب الشخصي والتجمع في إطار وسيلة من وسائل النشر، كمجلة «مواقف» ومن قبلها مجلة «شعر»، والاهتمام النقدي بأعمال الشعراء، سوى مظاهر «سطحية» تنبئ عن دلالة «عميقة».

ومها يكن من أمر، فإن بروز مثل هذا التيار الثقافي في صورته هذه يدعو إلى الاهتمام، ويحفز على الحوار من موقع التقدير وإدراك حجم المنطقة المشتركة التي تربط هؤلاء بغيرهم من مفكري هذه الأمة وعلمائها ومبدعيها.

وليست الإشارة إلى هذه الكوكبة سوى مدخل إلى الحديث عن كتاب جديد لخالد سعيد. أما محاولة تحديد الخصائص بشكل دقيق فتحتاج إلى احتكاك صميم ومتواصل، يحدد خصائص كل فرد. ثم يدلف إلى الحديث عن الكوكبة بوجه عام.

ولسوف نحاول النظر في كتاب «حركية الإبداع: دراسات في الأدب العربي الحديث» لخالد سعيد. وهي نافذة متخصصة، مع إدراك ما بنطوي عليه النظر من مشكلات أبرزها: تنوع المقالات ما بين نظري وتطبيقي، وتنوع مادة تناول النقدي ما بين شعر ورواية وقصة قصيرة، فضلاً عن ظاهرة بارزة تضع أمامنا بعض العراقيل، وأعني الاختلاف في زمان كتابة بعض الفصول، فعلى حين تشير كتابة بعض الفصول إلى زمن قريب نسبياً - وهي تحليلات بنوية - تومي الناقد إلى أن بعض المقالات تعود إلى فترة الستينيات. وعلى هذا فإن هذا المقال لن يتعرض لكل ما يضم الكتاب من قضايا وهموم. لأن ذلك يقتضي تأليف كتاب كامل يتناول نفس النصوص أو غيرها تناولاً تحليلياً متأبياً صبوراً، فضلاً عن أنني لا أرغب في قراءة الكتاب نيابة عن القارئ.

ويبدأ الكتاب بمقدمة نثر فيها المؤلف بعض القضايا النظرية، ثم تدلف إلى دراسات عملية لعدة أعمال إبداعية، محاولة في حركتها ما بين مقدمة الكتاب وفصله - أن تقدم تأصيلاً لتحولات الأدب العربي الحديث. و«الحديث» لديها معنى الفترة من عصر النهضة إلى الآن. وفي الشعر مثلاً تبدأ منذ البارودي حتى سنية صالح. وفي الرواية منذ ولادتها حتى حلم بركات وفي القصة القصيرة منذ كانت فتاً ولبدأ خجلاً حتى فضجها على ألبدي الفصاحين الجدد في أقطار الوطن العربي. فكيف تعاملت الكاتبة مع هذا الحشد الضخم من الأسماء والرؤى والأفكار؟

نستطيع القول إننا حين نناقش خالد سعيد فإننا بشكل ما نناقش أدونيس، فهو يبرز في كل صفحة من صفحات الكتاب، والخلاف ينحصر فقط في أن أدونيس في بعض القضايا يتحدث منظرًا، أما خالد سعيد فهي تحاول اختيار مقولات أدونيس النظرية في تطبيقات نقدية، فتكشف لنا عن ثقافة أدونيس وتنوع اهتماماته ومقدرته على النظر كما ينبغي لعقل مركب يرتكز على معرفة جيدة بثرث جماعته وموقفه من جانب، وعلى ثقافة إنسانية محددة من جانب آخر.

(١)

يكاد الباحثون والمفكرون العرب يتفقون على أن النهضة العربية الحديثة قد بدأت مع التحدي الحضاري الذي كان يمثلته الغرب. لقد استيقظ الشرق العربي على طلاقات مدافع نابليون التي بينت بخلاء أن التاريخ الإنساني قد تقدم تقدماً كبيراً في حين ظل الشرق يحيا حياته الرتيبة المنهارة الأركان. وخالد سعيد تبدأ من هذه النقطة لتركز على أهمية لحظة الشعور القومي وتأججه ضد الغزاة الأتراك ونضال العرب ضد سيطرتهم المقتنعة بقناع ديني. هذا الصراع الذي اتخذ عدداً من الأشكال والوسائل، سواء كانت وسائل فكرية أو فنية.

في هذا الإطار من الصراع بين العرب والترك من ناحية، والصراع الممعد بين الغرب الغازي الطامع. مالك مفاتيح الحضارة الحديثة، من ناحية أخرى - تصبح الحداثة هي محور «التعبير» العربي الحديث. وتحدد الحداثة بوعي المثقف العربي بالموقف الخرج الذي تواجه فيه الجماعة معضلاته بين ماضٍ انقضى وحاضر مثقل بالتخلف والتجزئة. ومستقبل لم تشكل ملامحه بعد. بين قيم شاعت ودب الوهن في نفاع عظامها وبين قيم مازال يجهد لتنجذ وتضرب في العمق من التربة العربية. وما دام المبدع هو ذلك العنصر المتوتر بوعيه ورؤيته الصادمة القلقة فإن أي تعبير لا يتخذ الحداثة زورقه يسقط في إسار الانقطاع عن معطيات الحياة العربية. ومن ثم يصبح عنصراً هامشياً غير مجد، يجر آلامه أو يفتي قيمياً ليست قيم الواقع.

من هذا المنطلق الصحيح: الصراع بين ما كان وما سيكون ووسيطها، أي ما هو كائن، تصل خالد سعيد إلى الحديث عن الإبداع الذي هو نتيجة تعارض وانقطاع بين الواقع القائم وطموحات الذات الفردية والجماعية إلى واقع غير متحقق.

يبد أن الإبداع - كما تقول الكاتبة - بالمعنى العميق والحديث هو محاولة بداية، مستدلة على ذلك بالمعنى اللغوي لمادة «بدع»، أي أنه انفصال عن الذي كان، أي «عن التراث».

## القصيدة العام

٤ - استخراج الصور وتحليل ما تولده من علاقات .

٥ - تلمس ملامح العلاقة مع المكان والجماعة .

وتنتقل الكاتبة بعد ذلك إلى الحديث عن «الواقعية» باعتبارها محاولة مغلصة وجذبة لبلورة تاريخ المرحلة ، اسهمت في إنهاء مرحلة الطبيعة المجردة والثالية ، والطبيعة الذهنية التي تؤدي إلى فهم يوناني للإنسان وعلاقاته . متخذة من مجموعتي «قالت الأرض» لأدونيس ، و«عاصير في السلاسل» لسلطان العيسى بداية هذا الاتجاه .

وفي هذا الاتجاه ، أي الواقعية كما تسميه الكاتبة ، تتسم علاقة الإنسان / الأرض والإنسان / الطبيعة بالتداخل الصميمي وهي ترى أن السبب هو أول من بدأ هذه العلاقة المقصودة ، وأن أدونيس هو الذي طورها في التحولات . أما محمود درويش فقد مضى بعيداً في اتجاه خلق أسطورة الأرض (الأم) الحبيبة .

ومن البديهي أن يعترض كثيرون على الكاتبة في هذه المنطقة الخطرة الوعرة ، لأنها - فيما أرى - تخطئ خطأ غير قليل بين عدة أمور ، وتجمع في سلة واحدة شعراء ، ربما كانت هناك حقاً بعض العناصر المشتركة بينهم ، لكنهم يفترون جذرياً . «بلوح لي أن هذا الخلط يرجع في الأساس إلى اعتبارها العلاقة بالمكان هي الأساس الجوهرى أو هي - إن شئت بدقة - معيار الانتماء !

ومن البديهي أيضاً أن يوافق الكثيرون على تحديد الواقعية ، لأنه تحديد فضفاض إذ إن المرء - فيما أرى - لا يمكن أن يوافق على اعتبار سلطان العيسى أو أدونيس بداية الواقعية ، لأنها - وفي تلك المرحلة خاصة - يواكبان لقباً من أفراد دفعهم الواقع إلى الانقلاب من الرومانسية التقليدية - إن صح المصطلح - إلى الرومانسية الثورية ، وهذه الأخيرة هي التي تتسم باتخاذ الأرض امرأة أو حبيبة .

وإذا كان سلطان العيسى واقعياً فأين يوضع أمل دنقل أو محمود جعدوان أو سعادى يوسف ؟ إلخ

وتعرض الكاتبة لمجموعة أسى الحاج «لن» «ماذا صنعت بالذهب» ماذا فعلت بالورد» في إطار شعره بوجه عام . وفي هذين الفصلين نشأ الناقد إلى أحداث حياة الشاعر لفهم شعره وإنجازاته ، مرتكزة على المقولة الفرويدية التي تحيز في الذات دافعين محركين : دافع الحياة ودافع الموت والصراع بينهما . وفيما ترى الكاتبة فإن الصراع بين الموت والإيروسية (الشهوة) قد أنتج في حالة أسى الحاج شعراً مشوّراً غير غنائى ، وعندما هزم الموت أمام الإيروسية (الشهوة) ونعم الشاعر بالهدوء واللذة أو خرج من مطهر الصمت إلى فردوس المطارحة ، لم يعد لإنجازاته سوى شعر غنائى مترف .

ووضعية التجزئة والتخلف ، أى أن الأدب جسد ولادة الشعور القومى . وفي هذا الإطار يبرز دور البارودى الذى عارض لغة أهل زمانه بلغة العصر العباسى فأعاد ما حملته تلك اللغة من قيم ، فكان شعره يشكل الصلة بين التصوص القديمة والحديثة ، غير أن شعر البارودى ظل في ملامحه الأساسية - فيما تقول الكاتبة - اتباعياً<sup>(٣)</sup> .

وليس من شك في أن الكثير من قيمة شعر البارودى يرتد إلى الدور الاجتماعى الذى لعبه . وهو دور يحصره باحث محدث فيما كان من أثر هذا الشعر النفسى في الجماعة باعتباره دليل تفوق ماضيها وقدرتها حاضرها على التحدى . غير أن دور البارودى الجوهرى يرجع - فيما أرى - إلى استعادته لوظيفة الشعر في الجماعة بوصفه وعاء لخبرتها وموجهها في الحياة . وتتخذ الكاتبة من «الموقف من المكان» أساساً لفهم التمايز بين الإيجابية والرومانسية ، فإذا كان الإيجابيون يرون المكان كما يراه الأسلاف دون أن يروه كما هو في وجوده العيني المشخص ، فإن الرومانسيين قد ردّوا الاعتبار له بالعودة إلى الفطرة والذات ، وتأکید العفوية والحرية . وإذن فالعودة إلى الفطرة والذات تعدّ تجاوزاً للإحباط لأنها تتخلى عن محاكاة القدماء ، وتمثل نباشير قراءة جديدة للطبيعة ، على نحو أنتج علاقة جديدة مع المكان . وأيضاً فإن العودة هي بدء تغير مفهوم الشعر ودور الشاعر ، لم يعد الشعر مرتبطاً بالمؤسسات الرسمية ، ولم يعد الشاعر هو الذى يتكلم بما يعرف بل صار نبياً فيما يقول على محمود طه . وقد حملت «العودة إلى الطبيعة أو الفطرة» في شعر المهجريين معنى الحرية والثورة على المتناقضات والقيود والمؤسسات ، واقرنت - في شعر عريضة وجيران - بتزوع صوفى تجلّ في الدعوة إلى الاستبطان والتأمل في الطبيعة التماساً للحقيقة . ومن ملامح الصوفية القول بوحدة الكون ، ورفض الثنائيات . وقد أدى هذا التزوع إلى تزويد الشعر المهجرى بخلفية ميتافيزيقية تائق على الشاعر عبء تفسير الكون ، وهو اتجاه سيشر وينضج في شعر المعاصرين .

ومن هذا الفهم لإنجاز الرومانسية تعرض الكاتبة للحديث عن جبران خليل جبران باعتباره «رائياً» عظيمًا ورومانسياً ثورياً . استطاع - مرتكزاً على ثقافة مركبة ، عربية وغربية - أن ينهض بالشعر نهوضاً هو قريب الاستيعاب والتجدد والتفاعل<sup>(٤)</sup> . وللتدليل على ما تتسم به جماعة أبوللو من تعبير عن الانفصال والعزلة تقدم خالدة سعيد تحليلاً بنويًا لفصيدة الغريب لإبراهيم ناجى بوصفها نموذجاً يمثل شعر أبوللو ، متبعة الخطوات التالية :

- ١ - دراسة صيغ العبارات ودورها في توليد الدلالة
- ٢ - تحديد سجل الموضوعات التي تتكون منها القصيدة .
- ٣ - قراءة سجل الموضوعات لمعرفة ما يشكل إطار

وتعريف الإبداع على هذا النحو القلق يضطر الكاتبة إلى استخدام فهرس للمصطلح ، وإلى الاستعاضة بالألفاظ الموحية عن الألفاظ المتفق على دلالتها . وهو تعريف يمنح إلى الغلو ، ويقع في المأزق الذى يتمناه أعداء التقدم ، لأن الحدائث - وهذا ما تؤكد الكاتبة - الانفلات من المطلق اللاتاريخى إلى الزمن التاريخى الإنسانى ، حيث اللغة كائن اجتماعى نام متفاعل مع الإنسان والواقع . وذلك منحى مضاد تماماً لطائفة من المفكرين والمثقفين تدافع عن اللغة باعتبارها كائناً مفارقاً للزمن والتاريخ ، ومن ثم غير قابلة للتطور أو التغيير وأن أى خروج على ما اتفق على تسميته باسم الأصل الأول بعد خروجها على كل القيم العربية والإسلامية . وإذا ما غضضنا النظر عن دلالة الاتجاه إلى الجذر اللغوى الذى يدل على محاولة تثبيت دلالة وحيدة للفظ عبر الزمان ، مما يكشف عن فهم نظرى غير ناضج لتنازع علوم اللغة<sup>(٥)</sup> ، فإن التعريف يمكن أن يجابه بكثير من الاعتراضات . وهو يكشف عن خلل في تصور علاقة الشاعر بالتراث ، وعلاقة الشعر بالعصر . فمن جهة بات مملاً تكرار حقيقة استحالة رفض التراث ، لأن التراث في حقيقة الأمر أكبر من أن يكون ثوباً يمكن التخلص منه بمجرد وجود التبة للتخلص . إنه الذات ممتدة في الزمان ، ومن المستحيل تمزيق الخيوط بين الإنسان وتاريخه . وقد يكون سهلاً المجاهرة برفض التراث على مستوى القول النظرى ، لكن الأمر يصبح جد صعب في التطبيق وخصوصاً إذا كان المرء فناناً أو عالم فن . ومن جهة ثانية يمكن القول إن التاريخ لم يعرف فناً بدأ من اللاشئ ، فقد كان أبو نواس مجدداً وكان وثيق المعرفة بالتراث ، وكان أبو تمام مجدداً وكان يعرف التراث كما يعرف الرجل أشياء بيته . ومن جهة ثالثة فإن من يرفض التراث يسعى إلى ألا يكون له دور في تاريخ أمته ، وهو يحمل هموماً تقع خارج الوطن . ومن جهة رابعة فإن القول بأن الإبداع يرادف البدء بشير إلى خلل في رؤية تراث الجماعة في تكثره وتعددته وتباينه ، وبشير - من ثم - إلى رومانسية غالية في رؤية الشرائط التي تفاعلت مع هذا التراث ، والبشر الذين أبدعوه وهم يعون فعلهم .

إن القائلين بالانقطاع عن التراث يلقون في الجهة المقابلة للقائلين بالانكفاء عليه وحده ، وهم محض رد فعل لهم<sup>(٦)</sup> .

إن فهم الإبداع على اعتبار أنه جدل بين الذات المبدعة وواقعها يعنى أن المبدع يكمل بناء أسلافه ويمتدح نزاله الاستمرار والبقاء .

ثم تنتقل الكاتبة لتعالج أمورا خاصة بعصر النهضة أو الإحياء ، فتقرن التعبير الأدبى بالبيئة وأوضاعها وقيمها وعلاقتها وتناقضاتها . وترى أن الأدب العربى في مطلع النهضة قد أنتج قسماً وأنماطاً للعلاقات جديدة ، رداً على التحدى التركى والتحدى الغربى

بركات ولا تشير إلى رواية واحدة إلخامينا. ويبدو أنها لا تعرف كتاباً مثل غالب هلسا صاحب رواية «الضحك» ورواية «الخماسين» وغيرها في القصة القصيرة، ومثل جمال الغيطاني الذي تستحق تجاربه درساً خاصاً في الرواية والقصة القصيرة، ومثل إميل حبيبي صاحب «من يوميات سعيد أبي النحس المشائل». وبالطبع لا يمكن أن يطلب المرء منها أن تعرف كتاباً من أمثال أفنان القاسم، صاحب رواية «العجوز» ومن بعدها رواية «مدام حرب» أو مبارك الربيع أو محمد زفراف... الخ.

ومن المهم أن تشير إلى أن حديثها عن الرواية لا يمكن أن يرقى أبداً إلى حديثها عن الشعر.

وبنفس الطريقة ترى الأمر في مجال مهم كالقصة القصيرة، فتحاول رصد تحولاتها منذ كتبت القصة على أيدي روادها، حتى آخر كتابها على النحو التالي:

فشل ثورة ١٩١٩: الواقعية التسجيلية مع عيسى عبيد ومحمد تيمور.

ثورات العشرينيات والثلاثينيات: المدرسة الحديثة أو واقعية اللوحة المكتوبة مع أحمد خيري سعيد ومحمود طاهر لاشين ومحمود تيمور ثم يحيى حقي.

١٩٤٨ - ١٩٥٨: الالتزام والواقعية الاشتراكية والواقعية النقدية في مصر وسوريا ولبنان والعراق.

١٩٦٧ - ١٩٧٣: الموجة الجديدة بمصر أي الواقعية التحليلية أو ما سمي «بالميتا واقعية» (٧).

على هذا النحو، ترى الناقدة تطورات القصة القصيرة العربية، فتتوقف قليلاً عند يحيى حقي، الذي استطاع أن يكون الأب الحقيقي لتيار الواقعية التحليلية، حيث جمع إلى تصوير التقاليد والعادات بأطرها الجامدة المتصلبة، قدرته على تسليط الضوء على نسخ من الختان والكشف عن صوفية متكئة، وتتوقف قليلاً أيضاً عند العنقاطة يوسف إدريس الضخمة وتحلل قصة «الآي آي» له.

وإذا كان يوسف إدريس هو المعطف الذي خرج منه كتاب القصة الجدد، فما أرى - فإن هذا لا يعني غض النظر عن دور يحيى حقي، لأنه إذا كان يحيى حقي قد استطاع أن يرصد الأطر والعادات والقيم، في صوفية متكئة، فإن يوسف إدريس هو المسئول عن تصوير إنجازات أساتذته تشيخوف والإضافة إليها.

ثم تصل المؤلفة إلى كتاب المرحلة الأخيرة، وعلى رأسهم يحيى الطاهر عبد الله، ومحمد حافظ رجب، وإبراهيم أصلان، وجميل عطية إبراهيم، وأحمد هاشم الشريف، ومحمد إبراهيم ميروك، وتتوقف قليلاً لدى الإنجاز الضخم لإبراهيم أصلان، أعني مجموعة «بحيرة النساء» وعلى الرغم من قصر وقفها

ونعت عنوان «حجيم المدونة»، تتوقف المؤلفة قليلاً أمام عطاء نجيب محفوظ فتردد آراء تقليدية ترى الأدب وثيقة، فهو عاكس لمناخ الحرب العالمية الثانية بما فيه من اهتزاز للنظم الاقتصادية والقيم الأخلاقية، كما أحسها عبر الطبقات الدنيا، «القاهرة الجديدة»، «وخان الخليل» و«زقاق المدق» ثم «الثلاثية»، وتتابع تطور الفنى، فتسمى «أولاد حارتنا» بالرواية الميتافيزيقية، وترى في «الملص والكلاب» و«الطريق» إسقاطاً للرواية الميتافيزيقية على أشخاص الواقع الحى. وهى إزاء رواية «ثرثرة فوق النيل» تقف لتقدم تحليلاً هزلياً، لا يرقى إلى تعاملها التقدي مع النصوص الشعرية، فهى لم تصنع أكثر من تلخيص الرواية واختزال أنماطها في كلمات قليلة.

وإذا كانت الواقعية الاشتراكية قد ازدهرت بعد ظهور روايات مثل «الأرض» لعبد الرحمن الشرقاوى و«الجبل» لفتحي غانم فإن فترة الستينيات - فيما ترى خالدة سعيد - قد اتسمت بانحسار المد الواقعي، والتحول عن الالتزام الإيديولوجي. وبلوغ الاحتجاج على الواقع ذروته بعد هزيمة يونيو. ومن هذه الفترة تأخذ خالدة سعيد من روايات «أنا أحيا» للبليل بعلبكي، و«سنة أيام» لحليم بركات، و«المهزومون» لحاني الراهب، نماذج تدلل بها على نزعة الاحتجاج تلك.

ولا يمكن للمرء هنا أن يوافق الناقدة على ما تسميه بانحسار المد الواقعي، فقد حدث العكس تماماً، أعني أن المد الواقعي قد طغى وساد في هذه الفترة، ولعل رأى الناقدة هذا يرجع أساساً إلى اعتبارها الواقعية نجماها يحتفل بالعرضي دون الجوهرى، وبأنشكال فظة من التعامل مع التاريخي دون اصطلياد ما هو شعري في خضم نثر الواقع المتبدد ومن حقنا هنا أن نسأل: كيف وضعت الناقدة هاني الراهب مع ليل بعلبكي مثلاً؟! وما قيمة مصطلح مثل مصطلح «الرواية الفكرية» الذي تضع تحته روايات مثل «أربعة أفراس حمراء» و«لا تنبت جذور في السماء» ليوسف حبشي الأشقر و«العنقاء» للويس عوض؟ وهل تم أدب بخلو من الفكر وبخاصة إذا كان روايتها؟

ولأنها تحاول تقديم عمل يؤرخ لتحولات الأدب العربى من شعر وقصة ورواية، فهى تلهث وراء اختزال تاريخ هذا الأدب، فتتحدث عن كل رواية في سطر أو اثنين، وتتجاهل أعمالاً مهمة، فهى لا تذكر لفتحي غانم سوى «الجبل» دون الإشارة إلى روايته المهمة «الرجل الذى فقد ظله»، أو تشير إلى رواية «الشوارع الخائفة» للشرقاوى. وتكتفى في الحديث عن الطيب صالح، وجبرا إبراهيم جبرا بعدة سطور لاهثة. ومها يكن من أمر، فالناقدة تقوم بعمل تحفظات حول رواية غسان كنفاني المهمة، «ما تبقى لكم» و«عودة الطائر إلى البحر» لحليم

وبعد تحليل قصيدة أدونيس «هذا هو اسمى» ومعالجة مجموعة «أغانى مهيأر الدمشقي» تصل - عبر مرورها بقضايا مهمة، كالشعر الثورى والتجديد وحدوده وعلاقة الشاعر بالثقل - إلى أن شعره يعيش في مناخ الجنون الذى أدين به الحلاج ودافنشى وجاليليو ونيشة وبلليك، الجنون الذى هو نظافة الذاكرة من القوالب. وعلى هذا الأساس، أعني اعتبار الإبداع بداية وجنونا وفوضى، لتحل قصيدة «النهر والموت» للسياب، لتصل إلى أن شعره يحتوى على تناقض بين بنيته الفوقية الثورية وبنيته التحتية التقليدية، وأن شعره هو مقلوب محاولة أى تمام.

وبعد هذا التجوال الطموح مع تحولات الشعر العربى الحديث تقدم المؤلفة فصلاً صغيراً عن ديوان «حبر الأعوام» لسبئة صالح. وأسماء المقودين من الشعراء [أدونيس، السياب، أنسى الحاج، سنية صالح] وأسماء الروائيين أيضاً، تلتفت النظر وتستحق تأملًا (٨).

(٧)

تعالج خالدة سعيد في القسم الثانى من الكتاب تحولات الرواية والقصة القصيرة في الوطن العربى، فتحاول تقديم ما يشبه الجيوبوجرافيا، مع التركيز على ما تراه مهماً. وعلى الرغم من أن هذا القسم أصغر من سابقه. فإن الكاتبة تحاول فيه الإحاطة بحركة الفن القصصى بوجه عام.

تبدأ الكاتبة هذا القسم بالربط بين نشأة الانتلجنسيا (المثقفون) ونمو وعيها من جهة، وبروز مفهوم جديد للكاتب يربطه بدور في عملية تحريك الوعى العام من جهة أخرى. وهى ترى أن الرواية التى تأخر ظهورها عن غيرها لحدائتها النسبية، تشكل مادة مهمة يمكن من خلالها تتبع وعى الكاتب بالواقع، وكيفية مباشرته له، وفهمه لدور المثقف بالنسبة لهذا الواقع.

وتبدأ الكاتبة في ملاحقة تحولات الرواية، فتري أن المدرسة الرومانسية لم تخلف أثراً مهماً باستثناء رواية «الأجنحة المتكسرة» لجبران خليل جبران و«زينب» لمحمد حسين هيكل، ثم تضع أحمد خيري سعيد [رواية المخدر] وعيسى عبيد [رواية ثريا] ومحمود طاهر لاشين تحت اسم مدرسة الواقعية التسجيلية أو الواقعية المرأة، أما طه حسين [الأيام، دعاء الكروان] وعباس محمود العقاد [سارة] وتوفيق الحكيم [عودة الروح] فتضعهم تحت اسم «المثاليون».

ولست أعرف معيار هذا التقسيم، هل هو سمات في الشكل الجألى أو في اختلاف المضمون أو في كليهما معاً؟ مها يكن من أمر، فلست أعرف كيف يوضع كاتب كعيسى عبيد تحت اسم الواقعية التسجيلية؟ ولا أنا أعرف أيضاً لماذا لم تضع هيكل وجبران وطه حسين والعقاد والحكيم تحت اسم واحد هو الرومانسية؟! (٩)

لدى بحيرة المساء و « لغة الآي آي » فإن وقفنا تلك  
تقدم مفتاحاً جيداً - فيما أظن - لدرس إنجاز يوسف  
إدريس وأصلان .

هنا ينبغي الإشارة إلى أن الناقدة فيما يبدو لا  
تعرف قصاصين ، من أمثال يوسف الشاروني ،  
وإدوار الخراط ، وزكريا تامر ، ووليد إخلاص ،  
وحيدر حيدر ، ومحمد زفزاف ، والطاهر قطار .

ويبدو أن العيب في كتاب حركة الإبداع قد نتج  
عن طموحه غير المشروع . وبشكل خاص في مجال  
الرواية والقصة القصيرة .

(٣)

بعد أن حاولنا عرض الخطوط العامة لكتاب  
خالدة سعيد « حركة الإبداع » ، نحاول الآن الإجابة  
عن السؤال الثاني : أين يمكن أن يأخذ هذا الكتاب  
موضعه الحق ؟

لقد أخذنا على الكتاب بعض القصور ، وبخاصة  
في رصده لتحولات الأدب العربي الحديث ، وفي  
استخدام المصطلح ، بيد أن هذا لا يعني أن الكتاب  
قد فشل في مهمته . وهي وضع خطوط التغير والتطور  
في الأدب في إطار صحيح .

والكتاب من الكتب القليلة التي تتعامل مع  
والأدب باعتباره فعالية مؤثرة ، مرتبطة بحركة الواقع .  
ومن هذه الناحية نحاول المؤلف أن تستخدم أدوات  
التحليل البنوي ، مستفيدة من إنجازات النقد  
البنوي . وخاصة لدى الناقد المعاصر « رولان  
بارت » . ومن المهم أن نشير هنا إلى أن الكاتبة لا  
تستفيد مع ذلك من إمكانيات المنهج كما ينبغي (٨) .

وفي هذا السياق الخاص باستخدامها لإمكانيات  
التحليل البنوي ينبغي أن نذكر أن هناك مفارقات  
تكتنف كتابها .

وأهم مفارقة في هذا الكتاب تتمثل في ربطها بين  
الأدب والواقع . واقرآن فهم دور الكاتب في الأدب  
العربي الحديث بما جابته الجامعة العربية من تحديات

## ● هوامش

١ - يمكن استخدام نفس سلاح الكاتبة في دحض آرائها فهي  
تستخدم كلمة « رؤيا » التي تعني الحلم دون كلمة « رؤبة » التي  
تعني فيما يقول جبرا إبراهيم جبرا « النظر بالعين أو العقل أو  
القلب » . بيد أن جبرا يرى أن لفظ « رؤيا » قد تطور دلالياً إلى  
ما يتخطى دلالة الحلم والاحتجاج ، وهو أمر يفتح الباب  
لأنهالك الكاتبة بأنها تفهم الفن مرادفاً للحلم الذي يرى في  
النام . راجع « نتائج الرؤيا » - جبرا إبراهيم جبرا ، ص ٧ ،  
المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٧٩

٢ - راجع نقاشاً أطول حول الشعر والموقف من التراث في  
اتجاهات الشعر العربي المعاصر . إحسان عباس ، ص ١٣٧ :  
الكويت ١٩٧٨

ومعضلات من ناحية ، وفي سقوطها في إسار نظرية  
التعبير من ناحية ثانية .

ينبغي ، بادئ ذي بدء ، ألا نتخدد كثيراً بما  
تردده لكاتبة من ألفاظ مثل الثورة والشعر الثوري  
والحرية ، إذ هي ألفاظ ترتبط قيمتها بما تحمل من  
دلالة في سياق محدد . وفي هذا الكتاب تربط الكاتبة  
بين الأدب وبين ما يروج به الواقع من أفكار  
وأحداث ، مثلما حدث في حديثها عن حركة الإحياء  
واكتشاف الحبوط بينها وبين مواجهة الأمة للتحديين  
التركي والغربي ، ومثلما حدث عندما ربطت بين  
نهوض فن الرواية ويزور دور الانتلجنسيا العربية ، بيد  
أنها ترى الإبداع بداية تؤسس وتتخطى وتتجاوز كل  
ما هو كائن ، فتسقط في نوع من الإطلاقة . وفي هذا  
المجال يحسن أن نخصص مفهومها عن إنجاز المدرسة  
الرومانسية ، فهي تقرنه بالعودة إلى الذات والفطرة ،  
فتقول : « العودة إلى الطبيعة ، عودة إلى الفطرة  
والذات ، وهي إذن إعادة الاعتبار إلى العفوية  
والحرية ، هي تجاوز للتقاليد بصيغها الاجتماعية  
والفنية » ص ٣٢

ومن الواضح هنا أنها تجعل الحرية مرادفاً  
للعفوية ، وهي لفظة تشي بالخروج الجزافي والكاتبة  
تجعل الإبداع حقاً مرادفاً للجنون ، فقصيد « هذا هو  
اسمي » تعيش في متاح الجنون أو النار ، بما هما  
سديم ونفص وحب ونحول وانثاق . ويتعبير آخر

ويعني مصطلح الجنون لديها أشياء كثيرة لا يمكن  
أن نحصرها هنا ، لأن ذلك يستلزم اقتباس صفحات  
كاملة من الكتاب ، ولكن يكفي أن نشير إلى أنه يعني  
السؤال والمواقف العفوية والمبتكرة والمتجاوزة  
والتخطية والمناقضة والرافضة حدود العقل والصبر  
والتزوي والقيم والنظم والمعروف والمرئي (٩) .

في هذا الإطار نفهم خالدة سعيد التجديد ،  
باعتباره مسألة نسبية ، على مستوى شعر الشاعر ، فما  
كان جديداً عام ١٩٥٥ أصبح غير جديد عام ١٩٨٠  
مثلاً ، وعلى هذا فالشاعر المجدد الحق ، هو المتجاوز

لنفسه دوماً ، إنه يبدأ من حيث انتهى الآخرون ،  
وكما استطاع الوصول إلى نقطة أبعد وجد نفسه يشارك  
من أجل تجاوزها ، لأنها أصبحت مجرد نقطة في  
مسيرته نحو الكمال ، الذي هو محض نقطة تصورية  
متغيرة ، هنا لا تلتفت الناقدة إلى أن التجديد لا  
يحدث في فراغ ، ف شعر الشاعر مرتبط مع الأنساق  
الفكرية الماثلة ، وعلى هذا يصبح معنى الحدأة في  
الشعر العربي ، يختلف عن معنى الحدأة بالنسبة للشعر  
الفرنسي . لأن الحدأة مرتبطة بتقاليد فنية ما ، وبمثل  
أعلى للجبال من ناحية . وهي متفاعلة مع بنية اجتماعية  
وثقافية من ناحية ثانية .

على أننا سنشير إلى مصطلح آخر ، تُكثر الناقدة  
من استخدامه ، هو مصطلح « الكشف » تقول « أبرز  
ما يميز آثار أنسي الحاج السابقة صراع متأزم بين  
الكشف والغموض » ، ولكن الكشف عن ماذا ؟ في  
الصفحة التالية للصفحة التي اقتبسنا منها ، سنجدها  
تكرس فكرتها بالاتجاه إلى فرويد ، الذي ميز بين  
دافع الحياة ودافع الموت في الذات ، فإذا عرفنا أنها  
ترى « الخلق لدى أنسي الحاج ليس إلا فعلاً ضرورياً  
لوقت الاختناق ، وتصريفاً للاحتقان الحائض الآكل  
الذي لم يجد غير الشعر فعلاً بمروره ، تأكدنا أنها  
تتحدث عن « الكشف عما يحتمل في الذات ، وكيفية  
تعبيره في النص » .

وتتحدث الكاتبة عن أحداث حياة أنسي  
الحاج ، مدخلاً تفهم شعره فتربط بين موت أمه في  
باكر عمره وشعوره بفقدان الحياة والدن ، ومن هذا  
تستخلص تراجع الشاعر إلى ذاته ، مما جعل شعره  
صراعاً بين الصمت والكلام ، واللغة واللغة ، وإذا  
ما تذكرنا ولم الناقدة بمصطلح الجنون والكشف ،  
ووصفها لجبران بأنه الإنسان الإلهي ، عرفنا أننا في  
منطقة التعبير ، قد تتأثر ألفاظ عن الثورة والشعر  
الثوري لكن المبدأ والمعاد أن « الفن تعبير » . وليس في  
هذا كله إلا عودة إلى الأصول الفكرية لنظرية التعبير  
الرومانسية . وكأننا نبارك الانفلات من الرومانسية  
باسم الرومانسية .

٨ - عن توظيف أفضل لإمكانيات المنهج البنوي راجع  
« جدلية الحفاء والتجلى » لكامل أبو ديب - دار العلم  
للملايين ، بيروت وقارن مصطلح الإيقاع لدى الناقدة في  
صفحة ١١١ بما كتبه « كمال أبو ديب » في « البنية الإيقاعية :  
نحو بديل جذري لمرويض الخليل » - دار العلم للملايين ،  
بيروت .

٩ - يصدد مصطلحات « الجنون » و « الإبداع » و « الشعر  
الثوري » ... الخ ، راجع « زمن الشعر » والقسم الثاني من  
الكتاب الثالث « الثابت والتحول » بعنوان « صدمة  
الحدأة » - دار العودة بيروت .

٣ - ما كتبه خالدة سعيد عن البارودي هو تنويع على ما كتبه  
أدونيس في « صدمة الحدأة » - ج ٣ من « الثابت  
والتحول » ، ص ٤٥ ، دار العودة ، بيروت .

٤ - صدمة الحدأة ، ص ٦١  
٥ - عن العلاقة بين الناقد والشاعر راجع جورج لوكاش  
« الكاتب والناقد » - الترجمة الإنجليزية ، لندن ، ١٩٧٠ .

٦ - عن هذه الفترة راجع وجهة نظر أخرى لعبد المحسن بدر في  
« تطور الرواية العربية » . دار المعارف الطبعة الثالثة

٧ - كان إدوار الخراط أول من استخدم مصطلح « المبدأ  
واقعية » في تقديمه لمجموعة « الدف والصندوق » ليجي الطاهر  
عبد الله .



استدعاء  
الشخصيات  
التراثية  
في  
الشعر  
العربي  
المعاصر

سند عم الشَّخصية الرَّاشية  
في الشَّعر العجزي المجلد

مشاريع الشركة العامة للتقسيط والتوزيع والاعمال

علی عشری زاید  
عرض و تحویل  
یسری العزب

بالموروث. وهو في سبيل هذا التوحيد يفرق بين نوعين من العلاقة : الأول يمثل في تسجيل التراث ، والثاني في توظيفه . ويرى أن الأول يعني اكتفاء الشاعر المعاصر بدءاً من البارودي وبإحياء الديباجة العربية في أزهى عصورها « دون أن يوظف العناصر التراثية التي أوجبت مرحلة الأحياء في شعره ، أما النوع الثاني من علاقة الشاعر بالموروث فهو الذي لا يقف عند تسجيل التراث وإعادة صياغته ، بل إنه في مرحلة تالية «يرتد إلى التراث لينطلق منه من جديد ، في رحلة جديدة ، مزودة بالقيم الباقية والخالدة في هذا التراث بعد تجريدها من آئيتها وارتباطها بعصر معين » ص ٧٥ . ثم يوجز المؤلف الموقفين في عبارتين : فالأول هو الذي يلجأ إلى التراث معبراً عنه ، أما الثاني فهو الذي يلجأ إليه للتعبير به . وهذه هي القضية المحورية في هذا الكتاب الكبير (٣٧٥) صفحة ، التي يدور حولها من زوايا كثيرة محاولا الوصول في كل دورة إلى نتيجة مهمة تؤكد فرضيته السابقة في أن هناك مرحلتين - فقط - أو نقلتين في شعرنا المعاصر ، تشكلت خلالها عملية الاستدعاء التراثي - لا للشخصيات التي ينص عليها عنوان الكتاب فحسب - بل للتراث بصفة عامة ، هما المرحلة الإحيائية التي يسميها المرحلة الأولى وقد بدأت بالبارودي (ت ١٩٠٥) . والمرحلة الثانية - ولا أدري لِمَ لَمْ يسمها - التي تبدأ في مصر بصلاح عبد الصبور . وكان الرومانسيين من الشعراء العرب لم يكن لهم دور أو موقف من فكرة استخدام الموروث في الشعر ، لقد أدمجهم المؤلف في المرحلة الأولى - وجعل دورهم انتقالياً ، حيث خرجوا من مجرد

الفنية والمعنوية ، وكتاب د . محمد فتوح أحمد  
عن الرمزية في الشعر العربي المعاصر ، وكتاب  
د . أنس داود عن الأسطورة في الشعر العربي  
المعاصر .

مركز تقي الدين محمد بن عبد الله  
المصادر التراثية التي استمدت منها الشخصيات  
مثل قصص القرآن والأنبياء وبعض كتب السير  
والأعلام والتراجم والطبقات والتصوف الخ .

بعض الكتب النقدية العربية والأجنبية التي  
تعرض للقضية بشكل عام .

وفي هذه الدراسة يستخدم المؤلف أكثر من منهج ، حيث يدرس الظاهرة في السفر الأول على مستوى تاريخي ، وفي الثاني على مستوى تصنيفي يتتبع فيه المصادر التراثية وأبرز الدلالات التي أخذتها شخصيات التراث في شعرنا المعاصر . وفي السفر الثالث يبحث القضية على مستوى فني متناولا - على حد قوله - كل الجوانب الفنية للقضية ، ومحاوла استخلاص منهج فني لعملية استدعاء الشخصية التراثية . وفي السفر الرابع يدرس الباحث أبرز السبلات والمزائق التي تهدد الظاهرة .

وقبل أن ندخل إلى عالم الباحث من خلال كتابه ، نقف قليلا إزاء المنهج الذى اتبعه فى التأليف ، فقد جمع فيه على النحو السالف بين التاريخية والجمالية فى السفرين الأول والثالث ، وإن كنا لا ندرى بم نصف منهجه فى سفرى التصنيف والسلبيات ! وهذا الجمع التأليفي سيسفر عن ظواهر أهمها التكرار الذى لا يضيف جديدا . ومثال ذلك أن المؤلف يحدد فى السفر الأول علاقة الشاعر المعاصر

تقتضي ظروف هذا الكتاب النادر في المكتبة العربية أن يقف القارئ أمامه طويلا ، ذلك لأنه غير متوافر للقراء ، لكونه قد طبع في ليبيا سنة ١٩٧٨ ولم ي طرح في السوق المصرية حتى اليوم ، ولكونه - من جهة ثانية - يتعرض لأحادة من أهم قضايا الشعر المعاصر ، وهي علاقة هذا الشعر بالإنراث وكيفية استخدامه .

لقد أصبح استخدام الشخصيات التراثية - على وجه الخصوص - من أهم سمات شعرنا المعاصر ، وذلك لأن الشخصيات التراثية هي الأصوات التي استطاع من خلالها الشاعر أن يعبر عن كل أتراحه وأفراحه ... ومن ثم فقد عقد شعراؤنا أواصر صلة بالغة العمق والثراء بشخصيات هذا التراث ، وأصبحت نطالعنا بوجوهها المنتصرة والمهزومة ، المستبشرة والمهمومة ، الثمردة والحانعة ، من كل دواوين شعرنا المعاصر ، وأصبح انتشارها ظاهرة تستلقت الانتباه .

أما المصادر التي اعتمد عليها الباحث فهي كما حددها في افتتاحيته :

الأعمال الشعرية لمن شاعت الظاهرة في شعرهم من المعاصرين ، وبخاصة الذين تعددت صلتهم بالشخصيات في (التعبير بها) وتوحيدها .

« بعض الأعمال والدراسات النقدية التي  
اشتملت على بعض إشارات إلى بعض جوانب  
القاهرة » من خلال تناولها لموضوع أساسي  
آخر . ومن أهمها كتاب د . عز الدين اسماعيل  
عن الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره

التسجيل إلى التفسير ويقرر المؤلف أن المرحلة الرومانسية في استدعائها للشخصيات التراثية لم تستطع أن تتجاوز البرزخ الفاصل بين للرحلتين، ويرى «أن صنيع الشاعر ظل تعبيرا عن الشخصية لا تعبيرا بها». أقول إن الباحث لمح تغيرا طرأ في رؤية الشاعر للفن، ظهرت ملامحه في استخدامه للتراث في محاولة تفسيره.. وكان هذا التغير الأساسي كافيا لأن بلغت المؤلف إلى أننا صرنا في مرحلة جديدة حقا، بدأت أشعنا تبرز في المهجر حين كتب شفيق المفلوف مطولته عن عبقر التي تناول فيها شخصيات تراثية استمد ملامحها من التراث الأسطوري. لقد رأى الباحث في هذا «سمة أخرى من سمات فترة الانتقال هذه، وهي اتساع قاعدة المصادر التراثية التي يستمد منها الشاعر شخصيات». وهذه شهادة جديدة من الباحث على أننا أمام مرحلة جديدة من مراحل تطور شعرنا المعاصر. لقد قرر أن شعراء المرحلة الانتقالية هذه لم يكتبوا بإيراد ملامح هذه الشخصيات كما هي في المصادر التراثية - وهو الحد الذي وقف عنده الإحيائيون - بل كانوا يضيفون إلى هذه الملامح ويجوون فيها، لتصبح الشخصية أكثر حيوية وإقناعا» ص ٧٩.

فإذا كان استخدام الرومانسيين للشخصية التراثية قد تم بهذه الكيفية ألا يستحقون الدخول في المرحلة الثانية، التي هي الثالثة في تقديري؟ لكن المؤلف يعود عقب ذلك مباشرة وفي نفس الصفحة ليسلب الإنجاز الذي رصده لهذه المرحلة حين يقول:

«وقد تناول الشاعر ملامح هذه الشخصيات الأسطورية، وحاول تفسير مآلها من دلالات خفية، أو خلق دلالات لها تتلاءم مع هذه الملامح، بحيث تغدو هذه الشخصيات أكثر وضوحا وحيوية دون أن تخرج عن نطاق تراثيتها».

وهو في محاولته لتوضيح عدم خروج الشخصيات التراثية في القصيدة عن هذا النطاق يكتفي بتقديم نص للشاعر تسبقه فقرة من الأحكام العامة، دون تحليل دقيق يدعم هذه الأحكام. ولأن الناقد لم يتسل هذه الفترة إلا بوصفها انتقالا وعبورا فإنه لم يفردها من سفره سوى ثلاث صفحات، في مقابل سبع صفحات للمرحلة الأولى، ومثلها للمرحلة التالية.

ثم يستعرض المؤلف في نهاية السفر الأول ثلاثة نصوص أو نماذج حديثة استدعت حدث الهجرة وشخصية الرسول: فتودج لشوقي من دول العرب وعظماء الاسلام، وآخر تحرم من مجد الاسلام، وثالث لصالح عبد الصبور من أحلام الفارس القديم، وقد اتخذ من هذه النماذج شواهد لتأكيد رؤيته، وكان طبعيا أن يكون النموذجان الأول والثاني منها قد عبرا عن أحد ملامح الشخصية التراثية المستدعاة، أما النموذج الثالث فقد عبر بهذا الملمح عن جانب من جوانب تجربة الشاعر الشخصية.

وكان يمكن للباحث أن يتناول نصا من شاطئ الأعراف للهمشري لولا أنه صادر مسبقا عليه وعلى تياره ومرحلته، وحينئذ كان حربا أن يجد هذا الشاعر قد سبق عبد الصبور في استخدامه الشخصية التراثية وإضفاء جوانب من تجربته الشخصية عليها.

في السفر الثاني من الكتاب (٩٣ - ٢٣٥) يتناول الباحث المصادر التي استمد منها الشعر المعاصر شخصياته التراثية بهدف يحدده منذ البدء هو التعرف على أهم الشخصيات التي شاع استخدامها، مع محاولة تحديد الروابط التي تربط تجربة الشاعر الحديث بكل مصدر من هذه المصادر<sup>(١)</sup> وهو يحدد هذه المصادر «مبدئيا» في ستة:

- الموروث الديني.
- الموروث الصوفي.
- الموروث التاريخي.
- الموروث الأدبي.
- الموروث الفولكلوري.
- الموروث الأسطوري.

والمؤلف يدرك تماما ما بين هذه المصادر من تشابك وتداخل، «فأية شخصية صوفية هي بالضرورة شخصية تاريخية». ومثل ذلك يمكن أن يقال عن معظم الشخصيات الدينية والأدبية «كما أن كثيرا من الشخصيات التاريخية قد انتقلت إلى التراث الشعبي أو التراث الأسطوري، فأصبحت من الشخصيات الشعبية أو الأسطورية، بينما هي في الوقت نفسه شخصيات تاريخية» ص ٩٤.

إذن لماذا كان هذا الفصل بين التشابكات؟ وكيف يمكن تصديق أنه «برغم كل ذلك فإن لكل مصدر من هذه المصادر ملامحه ومواصفاته الخاصة التي تميزه - على المستوى النظري على الأقل - عن بقية المصادر»؟

تتسع مساحة هذا السفر فتحمل أكثر من ثلثي الكتاب، حاملة تكرارا كثيرا لا فيها تقدم من رؤى بل فيها يمثله تكوين الجمل نفسها الحاملة لهذه الرؤى، والفقرة السابقة - على الأقل - تحمل كثيرا من هذا التكرار الذي يثقل كاهل اللغة.

ويرى المؤلف أن الكتاب المقدس هو أهم المصادر الدينية التي استقى منها الشعراء الأوروبيون «الرومانتيكيون» كثيرا من شخصياتهم التراثية، خصوصا الشخصيات الدينية المتمردة والمطرودة كالشيطان وقايل. ثم يوضح اعتقاد بعضهم على بعض المصادر الإسلامية، كالقرآن الذي اعتمد عليه داني في ملحمته الكوميديا الإلهية. وكذا الشاعر جوته الذي استلهم كثيرا من القرآن في ديوانه المشهور: الديوان الشرقي للمؤلف الغربي. وفيكتور هيجو في ديوانه: المشرقيات، وغيره. ولهذا فإن

هذا المصدر بفرعيه المسيحي والإسلامي كان متاحا أمام شعرائنا المعاصرين لاستلهم بعض شخصياته التي يمكن تصنيفها في مجموعات ثلاث:

- (أ) الأنبياء.
- (ب) الشخصيات المقدسة.
- (ج) الشخصيات المنبوذة.

وقد كانت شخصيات الأنبياء هي «أكثر شخصيات التراث الديني شيوعا في شعرنا المعاصر، لإحساس الشعراء «بأن ثمة روابط وثيقة تربط بين تجربتهم وتجربة الأنبياء، فكل من النبي والشاعر الأصل يحمل رسالة إلى أمته». والقارق بينها أن الأول يحمل رسالة سماوية، أما الجامع بينها فهو أن كلا «يحمل العنت والعذاب في سبيل رسالته، يعيش غريبا في قومه، محاربا منهم في أغلب الأحوال، وغير مفهوم»، كما أن كلا منها «يكون على صلة بقوى عليا غير منظورة». ولذلك فقد طاب للشعراء أن يشبهوا فترة المعاناة التي يعيشها الشاعر قبل ميلاد القصيدة بفترة الغيوبة التي كانت تنتاب الرسل أثناء الوحي» ص ٩٨.

ثم يتتبع المؤلف شخصيات الأنبياء حسب شيوعها في الشعر المعاصر، فيرى أن «شخصية محمد عليه السلام هي أكثرها في نتاج المرحلة الأولى - مرحلة التعبير عن الموروث -». ولكنها تتخلل عن هذه المكانة - من حيث الشيوع - في المرحلة الثانية أي مرحلة التعبير بالموروث لشخصية المسيح عليه السلام وذلك لاضطرار الشاعر في هذه المرحلة إلى «تأويل ملامح الشخصية التراثية تأويلا خاصا يتلاءم والهد الذي يريد أن يستقطه عليها من أبعاد تجربته، بينما هو في مرحلة (التعبير عن) لم يكن مضطرا لمثل هذا التأويل، ولا لتحميل الرسول ملامح معاصرة، ومن ثم فإن شعراءنا كانوا يحسون بنوع من الحرج في استخدام شخصية الرسول تأيلا من أن يتأولوا في شخصيته أو ينسبوا لأنفسهم بعض صفاته».

ويرر الباحث هذا التحرج من قبل الشعراء بأنهم كانوا يصعدون عن نظرة الإسلام إلى شخصيات الرسل وما ينبغي أن يحيط بها من قداسة، وعلى العكس فإن النظرة المسيحية إلى الرسل لم تكن بمثل هذا القدر من التحرج، فتناولت شخصهم بغير قليل من الجرأة، «وه من ثم فلم يتحرج شعراؤنا من التوسع في استخدام شخصية المسيح، نظرا لغناها بالدلالات التي تتلاءم والكثير من جوانب تجربتهم» ومن هنا كانت هذه الشخصية أكثر شيوعا في الشعر المعاصر ثم تلتها شخصية الرسول محمد عليه السلام.

وينحى المؤلف الشخصية الأولى على الرغم من أولويتها في الشيوع قليلا، ليستطرد مع الشخصية الثانية، فيحدد دلالات التعبير من خلال شخصية الرسول، ويرى أن أهمها هو كونه «رمزا شاملا للإنسان العربي، سواء في انتصاره، أو في عذابه»

وهو يتلمس هذه الدلالة في ثلاثة مقاطع لبدر شاكر  
السياب ص ١٠٠ ، شاذل طاقة ص - ١٠٠ ،  
وقواد الخشن ص ١٠١ .

ثم يكون محمد رمزا للثائر المتمرد على الظلم ،  
الخامل لواء النضال في سبيل الحق والخير  
الإنساني ، وذلك في مقطع من قصيدة لكاطم  
جواد ص ١٠١ .

ثم رمزا لازدهار الماضي العربي وتألقه في مقابل  
الحاضر المتطلى ، وذلك في مقطعين لمحمد  
القيتوري ومحمد أحمد العزب ص ١٠٢ .

ثم يأخذ بعض الشعراء بعض جوانب الشخصية  
فيستخدمونها في تصوير بعض جوانب وأبعاد  
تجاربيهم الخاصة ، كما فعل صلاح عبد الصبور  
في قصيدة الخروج من ديوان الناس في  
بلادى ، وأدونيس في قصيدة السماء الثامنة ،  
من ديوان رحيل في مدن الغزالي . وهنا -  
ولأدري كم - لم يأت المؤلف بتصنيف بدال بها  
على صفة عرضية كما فعل في الدلالات السابقة  
لاستخدام الشخصية ؟

ويقتل الباحث إلى شخصية المسيح ، فالمسيح  
يحمل في شعرنا المعاصر ملامح أساسية أهمها  
الصلب والقداء والحياة من خلال الموت .  
وعلى هذه الملامح أسقط شعراؤنا معظم  
الدلالات المعاصرة التي استخدموها فيها شخصية  
المسيح .

وعلى مسمع الصلب كان بدر شاكر السياب  
وخليل حاوي والبياتي وكيلاني سند يلحون في  
بعض نماذجهم الشعرية .

أما ملاحا القداء والحياة من خلال الموت فقد  
تجلبا في قصيدة إلى جميلة بوحيرد وفي قصيدة  
من رؤيا فوكاكي للسياب من ديوان أنشودة  
المطر ، وفي قصيدة قدم منها المؤلف بيتا ليوسف  
الخطيب ص ١٠٨ .

ثم يكثر المؤلف على قصيدة تخرج فيها هذه  
اللامح الثلاثة ، وهي قصيدة المسيح بعد  
الصلب للسياب . ويرى أنها « من أنضج  
القصائد التي استخدمت شخصية المسيح في  
شعرنا المعاصر » ص ١٠٩ . ومن ثم فقد قام  
بتحليلها تفصيلا في السفر الثالث الخاص  
بتكنيكات استخدام الشخصية التراثية . ويرى  
المؤلف أن استخدام الشاعر هذه الملامح كان  
انطلاقا من المفهوم المسيحي ومن ثم يكون هناك  
مفهوم آخر إسلامي ، أو بمعنى أدق مسيحي  
إسلامي . وهذا المفهوم « يتمثل في تلك الملامح  
من شخصية المسيح التي وردت في القرآن - مع  
ورود بعضها في الأناجيل - من مثل قدرته على  
إحياء الموتى » ص ١٠٩ . التي استخدمها

صلاح عبد الصبور في قصيدته رسالة إلى  
صديقة من : الناس في بلادى ، حيث يكون  
للرسالة في نفس الشاعر تأثير خارق حتى إنها  
تستطيع أن تعي الموتى ، ونشئ المرضى :

يقول عبد الصبور في هذه القصيدة :  
عطائك الرقيق كالقميص بين مقلتي يعقوب  
أنفاس عيسى تصنع الحياة في التراب  
الساق للكسح  
العين للضرب

وعلى هذا التحري يستمر البحث عن الملامح التراثية  
من خلال تتبع مصادر الشخصيات حتى نهاية السفر  
الثاني .

لكن ما يثير الدهشة بحق أن يفرق المؤلف بين  
مصدرين هما في الحقيقة مصدر واحد ، وهما  
الموروث الفولكلوري والأسطوري . وهو حين يقصر  
الفولكلور العربي الذي استقى منه الشعراء المعاصرون  
على ألف ليلة وليلة والسمر الشعبية وكتاب « كليله  
ودمنة » ، وكأنهم لم يستمدوا من الأمثال الشعبية  
والحكايات والحكايات وغيرها من فنون القول  
الشعبي ، وكأن اهتمام بعض الشعراء بالعادات  
والتقاليد والأعراف والمصطلح الشعبي ، كأن ذلك  
كله لا يدخل في إطار الموروث الفولكلوري ، ثم كأن  
الأسطورة حسن منفصل عن الموروث الفولكلوري  
حيث جعل المؤلف مصداقا مستغلا بذاته

ويتناول السفر الثالث من الكتاب ( ٢٣٩ -  
٣٤٩ ) كما حدده المؤلف . « طرائق استخدام  
الشخصيات التراثية » ، وهو يسجل أن ذلك « يمثل  
أكثر جوانب القضية تعقيدا وخصوصية في ذات  
الوقت » .

فأما الصعوبة والتعقيد فيأتيان « من محاولة  
استخلاص منهج فني لاستخدام الشخصية التراثية في  
شعرنا من خلال النماذج الشعرية » .

وأما الخصوصية فتأتي من « محاولة ارتياد هذه  
الأرض البكر : والضرب في مجاهلها ، وغرس راية  
هناك » ص ٢٣٩ .

ويبدأ المؤلف بتحديد خطوات تكنيك استخدام  
الشخصية . فيرى أن « استخدام الشخصية التراثية في  
الشعر المعاصر . يمر بمراحل ثلاث » :

- أولا : اختيار ما يناسب تجربة الشاعر من  
ملامح هذه الشخصية
- ثانيا : تأويل هذه الملامح تأويلا خاصا يلائم  
طبيعة التجربة .
- ثالثا : إضفاء الأبعاد المعاصرة لتجربة الشاعر  
على هذه الملامح ، أو التعبير عن هذه  
الأبعاد من خلال هذه الملامح بعد  
تأويلها .

فأما الخطوة الأولى فنتم في الشعر المعاصر - من  
خلال بعض ما يقدمه المؤلف من نماذج شعرية - إما  
باستعارة صفة من صفات الشخصية ، أو بعض  
أحداث حياتها ، أو اقتباس بعض أقوالها . ويجعل  
المؤلف من هذه الثلاثة نوعا واحدا ، في مراجعة نوع  
ثان من الاستخدام الجديد للشخصية التراثية ،  
« حيث لا يستعير الشاعر فيه أي ملمع من الملامح  
الخاصة بالشخصية ، وإنما يستعير مدلولها العام ،  
ويتخذ منه إطارا عاما يملؤه بالملامح المعاصرة ، بحيث  
لا ترد داخل هذا الإطار أية إشارة خاصة إلى  
الشخصية المستعارة ... وإنما تظل بمثابة الخلفية  
الرمزية للقصيدة ، يحس بها القارئ » ولكنه لا  
يلمسها » ص ٢٥٣ . ويمثل المؤلف لهذا النوع بقصيدة  
لخليل حاوي ، وفيها « يستعير الشاعر المدلول العام  
لشخصية السندباد ، وهو المغامرة والرحلة في سبيل  
الكشف ، ويجعل هذا المدلول إطارا يملؤه بالملامح  
المعاصرة لمغامراته الوجودية الخاصة بحثا عن ذاته » .  
وهو في ذلك يرى ما يراه الدكتور عز الدين اسماعيل  
في كتابه الشعر العربي المعاصر .. من أن الرمز القديم  
ينحل إلى واقعة إنسانية عامة ذات مغزى رمزي . ص  
٢٥٤ .

وفي البحث الثاني من هذا السفر يلمح المؤلف إحدى  
الظواهر المهمة في الاستخدام المعاصر للشخصية  
التراثية ، وهي ظاهرة استخدام الشخصية في معالم  
معاكسة لمدلولها التراثي ، بهدف إحداث « نوع من  
الإحساس بالمفارقة بين المدلول التراثي للشخصية ،  
والبعد المعاصر الذي تعبر عنه الشخصية » . وهو يرى  
لهذا الاستخدام المعكسي في شعرنا مسالك ثلاثة :

- ١ - التصريح بطرق المفارقة - القديم والمعاصر -  
على أن يظل لكل منهما استقلاله وتمييزه ، كما  
فعل فاروق شوشة في قصيدة سيف الدولة ،  
« حيث يولد هذا الإحساس بالمفارقة من خلال  
مقارنته بين الموقف العربي المنتصر نعت ظل  
سيف الدولة ، والموقف الضعيف المهزوم في  
الحاضر » ص ٢٥٧ .

أغزو .. أظعن صدر الروم .. وأهتك درع  
الروم

وأجمع أسلاب الهلكى والمذخورين .  
أنجول يوم النصر يبارق وفيالق  
وتسورا شمساً وبياضين .

أدخل في ركبك ياسيف الدولة .. خلف غبار  
الفتح

هذا عن سيف الدولة ، الطرف الأول في  
المفارقة . وأما الطرف الثاني الذي هو الحاضر ،  
فيقول :

لكننا نحن سقطنا عن صهوات الخيل ،  
وعن صهوات الشعر ،

## ١- لما صرنا اسرى أو فارين

٢- وليس هذا المسلك من مسالك الاستخدام ما فعله كامل أيوب مع شخصية ليلى العامرية حين وظفها في رحلة في مملكة خرافية ، للتعبير عن فقدان الحب في هذا العصر لقيمته الروحية والعاطفية . ونحوه إلى لون من الصلة المادية والنغمة . لقد قام كامل أيوب هنا باستدعاء الشخصية التراثية بالاسم ، مع الاحتفاظ بدلالاتها التراثية دون إفصاح ، ثم إضفاء الدلالات المعاصرة عليها والمناقضة لدلالاتها التراثية . فأحدث الإحساس بالمفارقة من «مقارنة المثلث بين الملامح التراثية المضمرة للشخصية . وبين الملامح المعاصرة المضادة التي يضيفها الشاعر عليها» .

٢- أما المسلك الثالث فيتمثل في المزج بين جوانب الطرفين ، الموروث والمعاصر ، «بحيث لا يحتفظ أيها باستقلاله وتميزه» كما فعل معين بسيسو في قصيدة الشعر وخصيان السلاطين ، حيث «يربط بين بعض ملامح المتنبي والشعراء الانتهازيين والزائفين من المعاصرين عن طريق السلب ، أي بنى ملامح المتنبي عنهم» وهي الفحولة والشجاعة :

يا أبا الطيب خصيان السلاطين ، وغلان القياصر

كل ذي قرط وخلخال وعقد وأساور  
كل من شدّه النخاس من وحل الضفائر  
كل من لم يعرف الخيل ولا الليل ويبداء المخاطر  
وانقواي وهي كاليض البواتر  
جاءنا يركب صهوات القصاصد .

٤- ويعتق صلاح عبد الصبور إنجازاً آخر في هذا المنحى حين يجمع بين المسالك الثلاثة للاستخدام للعكس للشخصية في قصيدته أبو تمام من ديوان أقول لكم ، التي يستدعي فيها شخصيات المعصم وأي تمام والمرأة الهاشمية التي استنجدت بالمعصم من الروم . فالشاعر يلجأ إلى المسلك الأول أي استقلال طرفي المفارقة في بداية القصيدة . ثم إلى المسلك الثاني أي استدعاء الشخصية وإضمار الدلالة المرتبطة بها في التراث . وإضفاء دلالة معاصرة عليها حين «يجعل السيف بشق صدرها كما يشق سيف الاحتلال صدر الأمة العربية» . ثم يلجأ الشاعر إلى المسلك الثالث فيستعير ملامح من أي تمام ويمزج بينها وبين ملامح الطرف المعاصر بطريق السلب ، فيأخذ الشاعر ملامح تفضيل أي تمام السيف على الكتب في بيته الشهير ، وينفي عن الواقع العربي المعاصر . فيقول :

وأبو تمام الجدد حزين لا ينزم  
قد قال لنا ما لم نفهم

## والسيف الصادق في الغمد طرنا وقتنا بالكتب المروية .

وفي ثالث مباحث هذا السفر يحدد المؤلف موقف الشاعر المعاصر من الشخصية المستدعاة . ووظيفته الفنية التي يؤديها . وهذه المواقف هي :

١- التحدث من خلال الشخصية باستخدام ضمير المتكلم ، ويتخذ الشاعر هذا الموقف «حين يحس أن صلته بالشخصية قد بلغت حد الامتزاج بها ، وأن الشخصية قادرة - بملاحظتها التراثية - على أن تحمل أبعاد تجربته الخاصة» . فيتحدث بلسانها ، أو يدعها تتحدث بلسانها ، مضيفاً عليها من ملاحظته ، ومستعياً لنفسه من ملاحظتها . بحيث يصبح الشاعر والشخصية كيانه الجديد . ومن ذلك الموقف ما فعله البياتي في قصيدته عذاب الحلاج من ديوانه سفر الفقر والثورة . والذي دفع بالشاعر إلى ذلك الموقف شعوره «بنوع من الرابطة الوثيقة بين آرائه وأفكاره» . وآراء الحلاج وأفكاره . ص ٢٦٣ . ولأن سلاحها في إعلان الرأي كان الكلمة . لذا كان توحيد البياتي بالحلاج قناعاً يعبر من خلاله عن أفكاره ومبادئه . مستخدماً ضمير المتكلم ، الذي يدل على كمال اتحاده بشخصية الحلاج إلى حد فناء شخصيته في شخصيته معاً في كيان جديد . ونرى مظاهر هذا التوحد في امتزاج مفردات المعجم الصوفي بمفردات معجم البياتي الخاص ، وفي التوحيد بين جلادى كل منهما وبين آلامها التي أمدت كلا من الشخصية التراثية والمعاصرة بطاقة هائلة الحياة

## أوصال جسمي أصبحت سماد

في غابة الرماد

ستكبر الغابة يا معاني

وعاشق

ستكبر الأشجار .

٢- التحدث إلى الشخصية باستخدام صيغة المخاطب . والذي يذفع الشاعر إلى هذا الموقف إحساسه «بأن الشخصية لا تحمل ملامح تجربته الذاتية ، وإنما تجسّد بعداً موضوعياً من أبعاد تجربة موضوعية» . وهذا يصب على القصيدة قدراً من الموضوعية . يبعدها الظاهري عن ضمير الشاعر . وتكثر هذه الصيغة في الشعر الفلسطيني المعاصر ، عند سميح القاسم وعبد الرحيم عمر ومحمود درويش . ص ٢٦٩ ، ص ٢٧٠

٣- التحدث عن الشخصية باستخدام ضمير الغائب ، وفيه يلجأ الشاعر إلى القص . وفيه «قد يحتفظ الشاعر للشخصية بملاحظتها التراثية

مقابلاً بينها وبين الملامح المعاصرة ، وقد يضيء عليها الدلالة المعاصرة ، بعد أن يجردها من دلالاتها التراثية» . ص ٢٧١ .

ومن النوع الأول : ما صنعه محمد أحمد العزب في قصيدة تجديف من ديوان مسافر في التاريخ . حين احتفظ لوح عليه السلام بملاحظته التراثية . مقابلاً بينها وبين ملاحظته الخاصة . لينتهي إلى أنه نوع جديد يحمل بين جوانحه كل ما كانت تحمل سفينة نوح من غرائب :

ماذا حملت في الماضي كل سفائن نوح ؟  
من كل زوجين اثنين ؟

أنا أيضاً أحمل من كل زوجين اثنين

الفرق .. سفائن نوح حملت طيراً وجالاً

وزواحف تسبح وغالاً

حتى وحميراً وبغالاً

لكني أحمل أنواعاً أخرى في سفنى المجهودة  
أحمل إعصاراً وناسماً ..

ومن النوع الثاني ما قدمه أمل دنقل في قصيدته الحداد يليق بقطر الندى . من ديوانه تعليق على ما حدث . حيث «يستخدم شخصيتي قطر الندى وأبيها خمارويه بعد أن يجردها من دلالاتها التراثية . ويضيء عليها دلالة معاصرة . فيرمز بخمارويه إلى المسؤولين العرب ، وبقطر الندى إلى الأرض العربية :

كان خمارويه راقداً على بحيرة الزليق

في نومة القيلولة

فن ترى ينقذ هذه الأميرة المغلولة ؟

من يا ترى ينقذها ؟ من يا ترى ينقذها ؟

بالسيف أو بالحيلة !!

٤- لا أدري لم يقدم المؤلف لمباحثه عند التمهيد لها بعدد ثم يضيف رقماً في النهاية ؟ حدث هذا في المبحث السابق . وهو يحدث هنا الآن ؟ فقد قدم المؤلف بأن المواقف من الشخصية ثلاثة ، وهاهو ذا يجد رابعاً . هو الالتفاف ، أي الانتقال بين أكثر من ضمير . ص ٢٧٣ . وذلك حين «يتخذ الشاعر من الشخصية الواحدة أكثر من موقف خلال القصيدة» . ومن ثم تتعدد صيغ الضمير فيها بين متكلم ومخاطب وغائب . ويمثل لذلك بقصيدة عنزة العسى لـ فاروق شوشة . وينتهي إلى أن تعدد الضمائر «يمنح الشاعر مرونة في التعامل مع الشخصية من شتى جوانبها وأبعادها» . ص ٢٧٥ .

في المبحث التالي يحدد المؤلف أنماط استخدام الشخصية التراثية في خمسة هي :

١- الشخصية عنصراً في صورة حزنية .



٢ - الشخصية معادلاً تراثياً لأحد أبعاد التجربة .

٣ - الشخصية محورا للقصيدة .

٤ - الشخصية عنواناً على مرحلة .

٥ - الشخصية محوراً لعمل مسرحي .

وفي محاولة البحث إلقاء الضوء على هذه الأنماط ، يبذل المؤلف جهداً مشكوراً ، في تحليل النماذج التي اختارها ، ليصل إلى نتائج تحقق لها قدر كبير من الانضباط .

في الخط الأول يرصد المؤلف مواقف عدة للشعراء ؛ فمنهم من يقف بالشخصية عند حد اعتبارها مجرد طرف في علاقة تشبيهية بسيطة . يضي عليها القليل البلاغى القديم بعض الإشاعات ، ومنهم من يدمج الشخصية في صورة استعارية نجعلها « أكثر التحاماً بكيان القصيدة » . واثباتاً من تجربة الشاعر « ص ٢٧٩ » ، ومنهم من يرتقي بالصورة الجزئية في بعض القصائد ، التي تتكون من مجموعة من الخطرات الجزئية التي يصبها في مجموعها إطار فكري أو شعوري عام » .

وفي الخط الثاني « يزداد دور الشخصية أهمية . حيث ينيط الشاعر بها نقل بعد متكامل من أبعاد تجربته . وحيث تتأزر الشخصية مع بقية الأدوات الأخرى التي يوظفها الشاعر لنقل أبعاد التجربة تأزراً عضوياً » . وقد وجد المؤلف أن « من أنجح قصائده هذا الخط البكاء بين يدي زرقاء الجمالة لأمل دنقل » . التي استخدم فيها شخصيتين تراثيتين هما زرقاء الجمالة وعنزة العيسى ، إلى جانب مجموعة من التكنيكات الشعرية الأخرى . كالصورة والموتاج والارتداد والمونولوج الداخلي وغيرها . وقد استطاع أن يمزج بين الشخصيتين والتكنيكات الأخرى ، ليصور أبعاد المأساة التي عاشها الشاعر في هزيمة ١٩٦٧ وفي إطار « وحدة فنية رائعة » ص ٢٨٧ .

أما في الخط الثالث « فتصبح الشخصية التراثية هي الإطار الكلي والمعادل الموضوعي لتجربة الشاعر ، حيث ينقط على ملاحمها التراثية كل أبعاد تجربته المعاصرة ، ويمثل ذلك الخط قصيدة المسح بعد الصلب للسياب ، التي استعار فيها ثلاثة ملاحم من شخصية المسح ، واستطاع من خلال اتحادها بالشخصية أن يصور مدى معاناته والعذاب الذي تحمله في سبيل بحث أمته ، ص ٢٩٥ . ويتبع المؤلف ملاحم التوحيد بين الشاعر وشخصيته خلال القصيدة . تنبعاً مثالياً ومثلياً .

ول عكس ما فعل السياب ، نجد محمود درويش في قصيدة امرؤ القيس من ديوانه : يوميات جرح فلسطين . يحتفظ للشخصية التراثية بكل ملاحمها . ويقابلها بملاحم شخصيته هو . وذلك « ليصل عن طريق هذه المقابلة إلى تعميق الإحساس لدى المتلقي بالمقارفة بين نموذج الشاعر المترف المرفه . ونموذج الشاعر الكادح المكافح ، كل ذلك دون أن يخس امرؤ القيس قدره كشاعر عظيم » ص ٣٠١ .

ويستمر الباحث مع النمطين الرابع والخامس من أنماط توظيف الشخصية على هذا النحو من التبع المستعصي ، وإن كان يقع أحياناً في إطلاق الأحكام العامة بل المطلقة . مثل قوله في الخط الرابع : « أما أنجح هذه النماذج على الإطلاق . وأكثرها اكتمالاً من الوجهة الفنية فهو استخدام الشاعر لخليل حاوي لشخصية السندباد البحري للتعبير عن مرحلة من أهم مراحل تطوره الشعري والفكري ، وهي مرحلة نحت عن ذاته عبر مجموعة من المغامرات الوجودية » ص ٣٠٧ .

وفي السفر الرابع والأخير الخاص بالمراثي التي تهدد ظاهرة استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر المعاصر نجد الباحث يوجز كثيراً ، حين يتحدث عن هذه المراثي في ثلاث وعشرين صفحة فقط من كتابه الكبير ، ولكن يكفي في بحث رائد كهذا أنه استطاع أن يضع يده على هذه المراثي وهي : -

١ - غربة الشخصية المستخدمة عن وعي المتلقي باستخدام الشخصيات الأجنبية عن تراثنا العربي والإسلامي . أو التي ليس لها ذبوع في تراثنا . بحيث يصعب أن نكون « زمراً مشتركاً بين الشاعر والمتلقي » ص ٣٥٧ .

٢ - الغموض غير الموحى : الذي ينجم من « قصور في الرؤية »<sup>(٢)</sup> الشعرية ... وعجز الشاعر عن تمثيل أبعاد التجربة . وإبصارها قبل أن تضيح . ويستدل على هذه الظاهرة ببعض قصائد عفيف مطر التي نجح عليها الغموض .

٣ - تكديس الشخصيات في القصيدة على نحو « يشغل كاهلها » . ولا يدع فرصة لأية من هذه الشخصيات أن تتصهر في وهج التجربة لتنبض بما فيها من مشاعر وأحاسيس .. [ بل ] نظل مفتحة على القصيدة . ومفروضة من الخارج ، وعاجزة عن الاتصال بوجودان المتلقي .

٤ - طغيان الملاحم المعاصرة على الملاحم التراثية ، ويمثل هذا الخطر في « تدخل الشاعر المباشر

للتصريح بالمعاني والدلالات المعاصرة التي يريد التعبير عنها » ص ٣٦٥ .

٥ - طغيان الملاحم التراثية .

٦ - التأويل الخاطيء . لبعض الشخصيات باستخدامها في معان لا تصلح للتعبير عنها .

٧ - النمطية التي تحول العملية الاستدعائية إلى تقرير فني ، ومظهر ذلك أن يتكالب بقية الشعراء على نفس الشخصية - التي استدعاهها شاعر - فيستدعونها بنفس المدلول الذي استدعاهها به مكتشفها الأول ؛ بحيث تتحول الشخصية إلى نمط لغوي مسطح ، وتفقد كل طاقاتها الإبداعية » ص ٣٧٣ . وهذا ما حدث في شخصيتي السندباد بعد اكتشاف صلاح عبد الصبور لها في رحلة في الليل .

وبعد .. فقد فرض علينا منهج الكتاب ، وطريقة صوغ أفكاره وتحليلاته . هذا المنهج في تناوله .. وهو برغم كل شيء . يثير فينا اهتماماً خاصاً بظاهرة الاستدعاء - لا للشخصيات التراثية وحدها - بل للموروث بصفة عامة .

ويبقى على باحثين قالين مهمة التنقيب والتوظيف . لقد قام الدكتور على عشرين زائد بمهمة الكشف والجمع وتنقية البذور ثم إلقائها بوعي فني في أرض غني ونتمنى معه أن نخصب الكثير والكثير . على المستويين معاً : مستوى الإبداع الشعري . ومستوى الإبداع النقدي .

### ● هوامش

١ - هنا لا يفرق المؤلف بين الشعر الحديث والشعر المعاصر ، ويتعامل معها كمترادفين ( انظر ص ٩٣ ) ، وربما كانت التفرقة بينها معنية له - ولنا - من كثير من التساؤلات ، لأنها - على الأقل - تحسم بين بدايات العصر ووسطه ونهايته .

٢ - يستخدم المؤلف مصطلح ( الرؤية ) بدلاً من ( الرؤية ) ، وهو بالتأكيد يتفق معنا في أن الشعر لم يعد ( حلمًا أو غيبوبة ) - بل أصبح ( رؤية ) باصرة للواقع تتأزر في تشكيلها كافة الحواس الشعورية واللاشعورية

# عرض الدوريات الأجنبية

## الدوريات الإنجليزية

نادية الخولي  
فؤاد أحمد

إننا ننزع إلى تشكيل الأشياء وإعادة تشكيلها من أجل أن ندرك عالماً صنعناه نحن بأنفسنا.

«تبدأ»

إرادة القوة - القسم ٤٩٥

Die Lust am Gestalten und Umgestalten eine Welt begreifen, die wir selber gemacht haben.

المعاصرة : « على المذاهب أن تطلق » الألبان التي تعالجها » . والكتاب مقسم إلى ستة فصول كما يلي :

- ١ - بداية أفكار
- ٢ - تأمل في البدايات
- ٣ - الرواية كبداية مقصود
- ٤ - بداية « »
- ٥ - الثقافة الأدبية : حوارات ، كتابات ، بيان ، حديث ، أوكولوجيا ، بيولوجيا
- ٦ - فيكون في أعماله : وهذا

والفصلان الأول والثاني يتعلّقان بالطوائف التي تعدد البدايات ومقصدها وتوحي الفكر الذي يشغل موضوع البداية . وفيها يقدم المؤلف لوعين من البدايات : التعددية واللامية . أما في الفصول الثلاثة اللاحقة فيعرض المؤلف أنواع الكتابة والمعاني التي تطلق من الوعي بالبداية . وفي الفصل الأخير يرجع المؤلف إلى نقطة البداية أو فيكون . وفيه يفسر فكر فيكون ويقسمه . فالكتاب يبدأ ويتطور فيكون الذي يراه سعيد رائداً وبطلاً لفلسفته والبداية . كما أن أربعة من فصول الكتاب تشترك في ورود كلمة البداية في عناوينها مما يجعلنا نفترض أن مفهوم البداية هو مفتاح الكتاب . والكتاب فهرست مفصل لكل نظرة سريعة عليه لإقناعنا بموسوعة الكتاب وشموله .

ويمكن وصف دراسات الباحثين في دياكرونيكس بأنها محاولات لاكتشاف تسليح القواعد المشتركة في هذا الكتاب - اللغة من ناحية ، ومحاولات تصديقه من ناحية ثانية . وإعجاب أصحاب المقالات بالكتاب لا يخفى

رسائله العديدة وإنتاجه الفني . وقد تلى كتابه المذكور إنتاج غزير يمثل في مقالاته في النقد الحديث تناول التيارات المختلفة من وجودية وماركسية وفرويدية وبنوية وغيرها . وقد جاء كتاب بدايات مبلوراً وموضحاً لموقفه ومذهبه النقدي ، فأثار هذا الكتاب اهتماماً فكرياً بالغاً في الأوساط النقدية وجمعت عنه كثير من الدوريات الأجنبية ونال عليه جائزة أدبية . ثم تلاه كتاب الاستشراق<sup>(١)</sup> الذي أثار بدوره ضجة عالمية وإهتماماً منقطع النظير وأثار حفيظة المستشرقين وخصوصاً الصهاينة منهم (كيرنارد لويس) لأنه يفضح فيه نظرة المستشرقين العنصرية نحو العرب والإسلام . وقد كتب الكثير عن هذا الكتاب في المجلات المتخصصة وفي الصحف العالمية كنيويورك تايمز ونيوز ويك . ويبدو أن سعيد صونا منيراً يفتقر كثافة الحواجز لينصل بالجاهلير المثقفة . ويمكن أن نذكر أن كتاب الاستشراق الذي نشر في عام ١٩٧٨ قد ترجم إلى الفرنسية ويترجم الآن إلى العربية . ثم نشر لسعيد مؤخراً كتاب بعنوان القضية الفلسطينية<sup>(٢)</sup> ، وكتابته القادم عن الثورة الإسلامية سيشر قريباً .

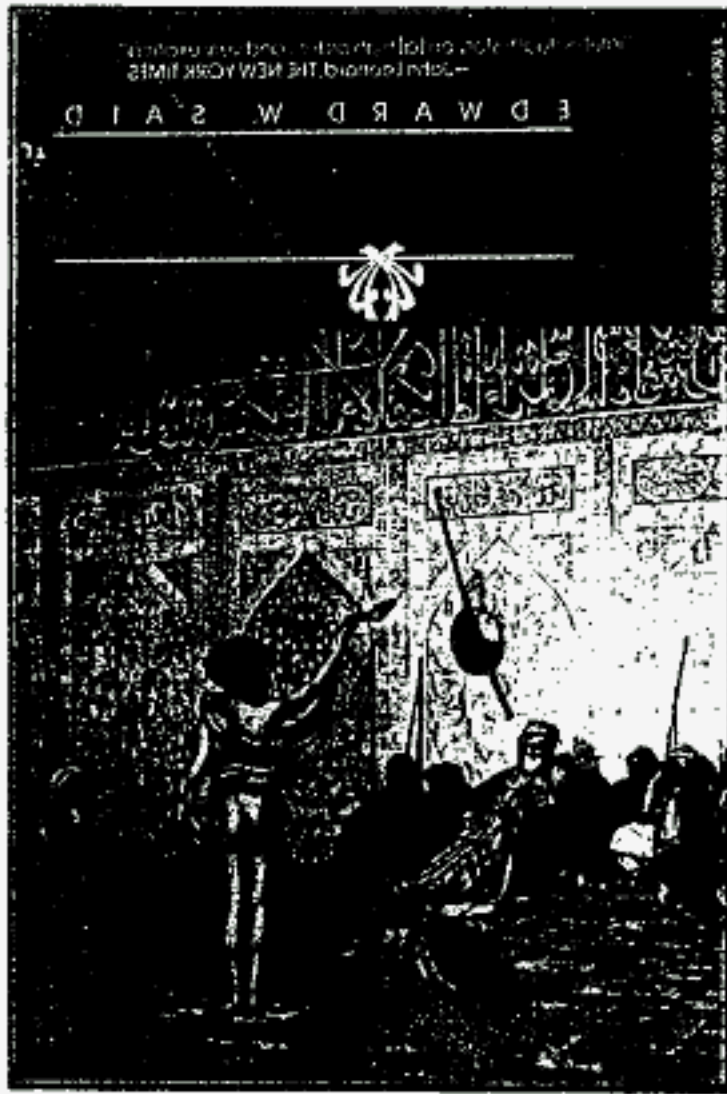
ويحذر بنا قبل الانتقال إلى مناقشة كتاب بدايات عبر ما كتبه عنه باحثو دياكرونيكس أن تقدم الكتاب للقراء . كتاب بدايات يضم ٣١٤ صفحة من كتابة مكثفة واستشهادات ثرية ودلالات معقدة ، وتتطلب قراءته تركيزاً متقانياً وإطلاعاً واسعاً لاستيعاب بنيته الفكرية . ويبدأ الكتاب بنص مقتطف من فيكون المفكر الإيطالي الذي يراه سعيد نقطة البداية في رحلة

نتناول اليوم في عرضنا للدوريات الإنجليزية عدداً خاصاً في دورية النقد المعاصر دياكرونيكس وقد قدمت لهذه الدورية بشكل طيب فريال غزول في العدد السابق من مجلة فصول .

لقد اخترنا هذا العدد الخاص من المجلة المذكورة والذي نشر في خريف ١٩٧٦<sup>(١)</sup> لأنه خصص لكتاب نقدي اعتبر حدثاً أدبياً عند صدوره وهو كتاب : بدايات : المقصد والمنهج لإدوارد سعيد<sup>(٢)</sup> ، ومؤلفه ناقد ومفكر فلسطيني يدرس الأدب الإنجليزي والنقد الحديث في جامعة كولومبيا في الولايات المتحدة . ونرى أننا أولى من غيرنا بالاعتراف على مفاهيم ونظريات المفكرين العرب خارج الوطن العربي لا من منطلق الاعتزاز فقط بل من منطلق معرفة ثروتنا البشرية المبعثرة ، آمليين أن بداية متواضعة كبدايتنا للتعريف بمقصد ومنهج سعيد قد تأتي يوماً - من خلال بحوث ودراسات متفرغة جادة - بتأليف ملموسة تغير واقعا الأدبي ، وتستبدل بركوده حيوية إبداعية وتبعث الفكرية ثقافة وطنية .

ويبدو لنا أنه من الضروري تقديم كتاب سعيد بدايات كحلقة من مسيرته الفكرية قبل عرض الانطباعات النقدية عنه . لقد نشأ سعيد في القدس وقام بدراساته الابتدائية والثانوية في فلسطين ومصر ، أما دراسته الجامعية فأتمها في جامعتي برنستون وهارفرد حيث تخصص في الأدب الإنجليزي - وكان كتابه الأول بعنوان : جوزيف كونراد ورواية الترجمة الذاتية<sup>(٣)</sup> ، وهو دراسة أكاديمية تجمع بين كونراد لفنان وكونراد الإنسان من خلال مقارنة موقفه بين





ملاحظة أثر فيكو أو فوكو على سعيد لا يمكن وصف كتابه بأنه فيكو أو فوكوي. ثم يضيف صاحب المقال أنه من الصعوبة بمكان تحديد الجنس الأدبي لكتاب بدايات فهو ليس عملاً من أعمال النقد الأدبي الصارم، مع أنه يعنى قراءات ناهية لأعمال أدباء مرموقين: دسيفوسكي وجورج إليوت وكوتزارد وهاردي ولورنس وهوبكنز وغيرهم، كما يشمل قراءات في أعمال كتاب من غير الأدباء مثل نيتشه وفرويد وورثان، ولقد قرأها الكاتب إدوارد سعيد بنفس الطريقة التي نقرأ بها النصوص الأدبية. لقد تعامل سعيد مع كتاب فرويد تفسير الأحلام كنص سردي يشبه في الشكل بعض الروايات الحديثة وبذلك أزال في تحليله التفسيات التقليدية بين النقد الأدبي ومناقشة النصوص السيكلوجية والفلسفية. ومع هذا فإن كتاب سعيد يختلف عن الكتب النقدية في النظرية ككتاب جوناثان كلر عن النبوة فكتاب سعيد يبدو لأول وهلة واسعاً مشتتاً متنوع المراجع بشكل مفرط إلا أن مصادره متفاعة بعناية. ومن أكثر ملامح الكتاب جذاباً رغبة سعيد الشجاعة في استيعاب ونبي كوكية عديدة من الكتب والمؤلفين والأفكار الحديثة منها «والقديم». وغرض سعيد من ذكر هذه النصوص الثابتة وشرحها هو إعادة تشكيلها لغرض معين وهو كتاب رائد في أرسيف الكتب، أي أن التنوع المرجعي عند سعيد يمثل أدوات الإنتاج التي تطلع علينا بالنص الجديد.

كما أن كتاب بدايات - كما يبين صاحب المقال - يقدم ويعبر في آن واحد عن نظرية البدء، وهنا تكمن

مكان محدد على خريطة التصنيفات الأدبية الثابتة. فالمؤلف سعيد يثاقبه العربي وثقافته الغربية، يزاها الإسلامي وعائلته المسيحية العربية، بنشأته الفلسطينية وفكره في الولايات المتحدة، يعبر عن مزيج من الثابتات. والكتاب كالمؤلف يقاوم كلاهما عملية التصنيف، فهي يتميزان على قول صاحب المقال باللا استمرارية Discontinuity والتي تمثل الظاهرة الرئيسية في كتاب بدايات. ويعرف صاحب المقال اللا استمرارية بأنها لا تعني عدم وجود نظام أو تناقض بل تعني الاختلاف عن الأنماط المتعارف عليها في الكتابة كالموحدة العضوية والارتقاء الجدل والتسلسل الانساني. فعوضاً عن النظام النصي المعهود والمعروف بالاستمرارية، يضع سعيد فكرة نص مركب مجمع تتخلله فجوات وثغرات وأشكال غير متمازجة إلا أن المستويات المتعددة لعملية النشت والتفرق تلتقي بشكل دقيق عن طريق ما يسميه سعيد: «المقصد» و«المنهج».

ثم يستورد صاحب المقال بعد إشارته إلى ظاهرة التعدد في كتاب بدايات إلى إظهار أشكال التناقض في الكتاب. فهو يرى أن الكتاب ذو نزعة سياسية تكاد تقترب من الماركسية وإن كانت تختلف عن الماركسية الأكاديمية المعروفة في أوروبا وأمريكا، فسعيد يلتقي مع الاتجاه الماركسي في كونه يتطلع إلى تغيير العالم الفكري والاجتماعي وليس مجرد وصفه فقط، ولكنه يختلف مع الاتجاه الماركسي في كونه يرجع دوماً إلى نصوص هامة لباحثين محافظين (أورباخ وسيتزر على سبيل المثال) وحتى عند

على القارئ إلا أن موضوع الإعجاب يبق غير محدد. هل هو إعجاب بطرقة الكتاب أم برؤيته؟ هل هو إعجاب بقدرة سعيد على فرض البداية كموضوع بحث شيق أم هو إعجاب بمشروع عمل نقدي متكامل؟

هناك أربع مقالات عن كتاب بدايات في مجلة دياكريتس بالإضافة إلى مقابلة مع المؤلف سعيد. وقد اخترنا المقالات الثلاث الأولى لأنها تتعامل مع الكتاب، أما المقالة الرابعة ليوجينيو دوناتو فهي دراسة مقارنة للفصل الرابع من كتاب بدايات بنص مقابل لحاك ديريدا وقد قررنا عدم عرضها في هذا المجال لأنها تحتاج إلى تقديم مطول عن فكر ديريدا. كما أننا نرجعنا مقتطفات من المقابلة التي أجرتها المجلة مع سعيد.

### بداية مع نص

المقال الأول الذي نعرض له كتبه هيلز ميلر Miller تحت عنوان «بداية مع نص» يستعيراً عنوانه من الفصل الرابع من كتاب سعيد. وميلر هو رئيس قسم الأدب الإنجليزي بجامعة ييل. وقد كتب مؤلفات عديدة عن الأدب في القرن التاسع عشر. ويبدأ مقاله بتساؤل: «كيف أبدأ الكتابة عن كتاب بدايات لإدوارد سعيد؟» والمقال بصور لنا إعجاب ميلر وحيرته أمام هذا الكتاب. ومقاله يعبر عن محاولة نقدية للتعريف بمغزى بدايات وتناقضاته الخلاقة. ويرى ميلر أن المؤلف والكتاب يصعب وضعهما في



صعوبة إدراك أبعاده ، فالفصل الرابع من الكتاب - مثلاً - يصف النص الحديث الذي لا يتبع أى طراز سابق أو يتصاع لأى أصل نموذجي ، وفي الوصف نفسه يحاول المؤلف سعيد أن لا يتبع طرازاً معروفاً أو يخضع لأساليب مألوقة . والكتاب ككل يجمع تناقضات داخلية تنفجر في عملية البدء المتكررة في كل فصل بدلاً من المضي التسلسلي من فصل إلى فصل عن طريق النقاش المنطقي التقليدي . ومبدء الكتاب سواء كانت نصاً لفرويد أو كونراد تُعامل بنوع من العنف التأويلي ونطوع في خلق عالم لفظي من صنع سعيد . وهنا يقارن صاحب المقال طريقة سعيد وإصراره على البدء بنبتشة الذي أكد على متعة تشكيل عالمنا عندما قال : «إننا لا نفهم إلا عالماً من صنعنا» .

ويضيف صاحب المقال أن في طريقة سعيد إشكالات أخرى تتمثل في أن الرغبة في التخلص أو التحرر من الأصل النموذجي يضطره إلى التعامل مع هذا الأصل حتى وإن كان ذلك على مستوى التفكير والهدم .

وبعد أن يطرح صاحب المقال الأضداد والإشكالات والصعوبات التي تكتنف موقف سعيد وأسلوبه ، يستخلص أن كل ما سبق له وظيفة منهجية حيث إن سعيد يسعى إلى كتابة نص يتواجد فيه ما يقال وما لا يقال ومن هنا فالفجوات والثغرات في منجز سعيد لها دورها في الدفع إلى البدايات ، البدايات التي لا تبدأ على أسس المقولات فقط .

وبعد أن يفسر صاحب المقال إلا استمرارية ووظيفتها في فلسفة البدء عند سعيد ، يختار فقرة من كتاب بدايات ( من صفحة ٢٣٣ ) ويحللها تحليلاً مفصلاً ليبين أوجه التناقض ووظيفته ومعناه . ثم يستطرد ليوضح نوعين من العلاقات في منظور سعيد الأبوية والأخوية وكل منهما ترتبط في ذهن سعيد بمفاهيم معينة :

العلاقة الأبوية	≠	العلاقة الأخوية
محاكاة	≠	تكوين
أصل	≠	بداية

وغرض سعيد هو استبدال العلاقة الأبوية بعلاقات أخوية ، وهنا يتطرق صاحب المقال إلى مقصد سعيد بعد أن عالج منهجه فيرى أن غرض سعيد أو قصده هو تحرير الكتابة من التقليد السلطوي الانشائي المبني على نقل ما سبقه أو إنجازه ، ويدعو إلى بداية مخالفة . والقصد عند سعيد مرتبط بالوعي ولذلك تكون البداية مرتبطة بفكر واع لذاته . والكتابة - حتى الكتابة النقدية - عند سعيد هي عمل له قدرته على تحرير الإنسان من القهر الثقافي والسياسي والنفسي .

ويؤكد صاحب المقال أن المعاصرة التي تستمد مفهومها من البدء والجديد ، ترتبط في فكر سعيد بالتاريخ وهنا موضع إشكال آخر ، فسعيد يرى أن المعاصرة مرحلة متأخرة من مراحل التاريخ الأدبي الغربي ، ومع هذا لا ينكر أن الفكر المعاصر باهتمامه بالبدء له ما يوازيه في حقبة أخرى من التاريخ الأوروبي . ولو كان - يضيف صاحب المقال - الأمر كذلك فالمعاصرة قد لا تعني بداية حقيقية تنهي نظام العلاقات الأبوية - السلطوية .

ويختتم صاحب المقال كلمته بقوله أن للطلعية الفكرية وأفدين أحدها فريدا ، وفكره الراديكالي العدمي يشبه إلى حد ما فكر روسو السلمي ، وثانيها فوكو الذي يوازي نبتشة في إيجابيته ويرى صاحب المقال أن سعيد ينتمي إلى الرافد الثاني بتأكيد على قيمة الحياة .

#### النقد كسياسة ثقافية

كتب هذا المقال هايدن وايت White وهو أستاذ التاريخ في جامعة ويسلين وعنوانه «النقد كسياسة ثقافية» وهو مقال يشير إلى موقفه من كتاب بدايات الذي يعتبره أكثر من مجرد نقد أدبي . ويبدأ وايت كاشفاً النقاب عن الجانب «السياسي» للكتاب مع أنه يؤكد أن كتاب بدايات ليس عن السياسة أو عن التراكيب والعمليات والمذاهب السياسية إلا أنه كتاب عن المفاهيم الوثيقة الصلة بالاهتمامات العصرية في حقن السياسة كالسلطة والتقاليد والانحراف والثورة ويكتب سعيد - فما يرى صاحب المقال - عن مشكلته الأساس الذي تنبع منه التراكيب وتبدأ منه العمليات والعلاقات ، ويصب اهتمامه في مشكلة المسئولية تجاه الذات والآخر وتجاه السلف والخلف ، ولذلك فالموضوعات التي يعالجها الكتاب - كما يقول صاحب المقال - سياسية لأنها تبحث في التغيير وإيرادته في العلاقات الإنسانية وعلى الرغم من أن مثل هذا الأمر يناقش من خلال مشاكل الأدب الخائبي واللغة والنقد البيئوي إلا أن كتاب بدايات - في رأى وايت - أمثلة سياسية مجازية .

يرى وايت أن الدعامة الرئيسية في عملية النقد - لدى سعيد - هي الإرادة لا العواطف أو المنطق ، فالإرادة القوية - عنده - كما هي عند نيتشه - هي الفصل . ويمكن تحديد موضوع سعيد على أنه طرح لقضية البداية من جديد بدون السير في نفس الدروب التي وصلت بالثقافة الغربية إلى طريقها المسدود . وهو يختلف في حله «المنروح» (الإرادة) عن بعض مفكرى الجيل الذين كانوا يدعون إلى تربية الملكات العقلية ، كما يختلف عن الفوضويين الذين يرون الحل في تسبب العواطف .

ويضيف صاحب المقال أن صعوبة بدايات لا تكمن في لغة الكتاب وإنما في انطواء الكتاب على

رؤيته ، وعدم عرضه لها بصورة محددة وواضحة . ويعزى صاحب المقال عدم التزام الكتاب بمنهج عرض متعارف عليه إلى أن سعيد لا يركز على المنطق أو العواطف بل على الإرادة ، فالكتاب ليس عرضاً سردياً وليس سلسلة جدلية وإنما هو مجموعة بحوث تأملية تسمح للقارئ بالاطلاع على ظاهرة اللا استمرارية في العمليات العقلية التي تتم بها النصوص الحديثة . ويرى وايت - صاحب المقال - أن كتاب بدايات يلغي الحدود بين النص الإبداعي والنص النقدي إلا أنه يميز بين النص النقدي والنص الميتا - نقدي Metacritical ويرى أن كتاب بدايات يتدرج في الباب الأخير .

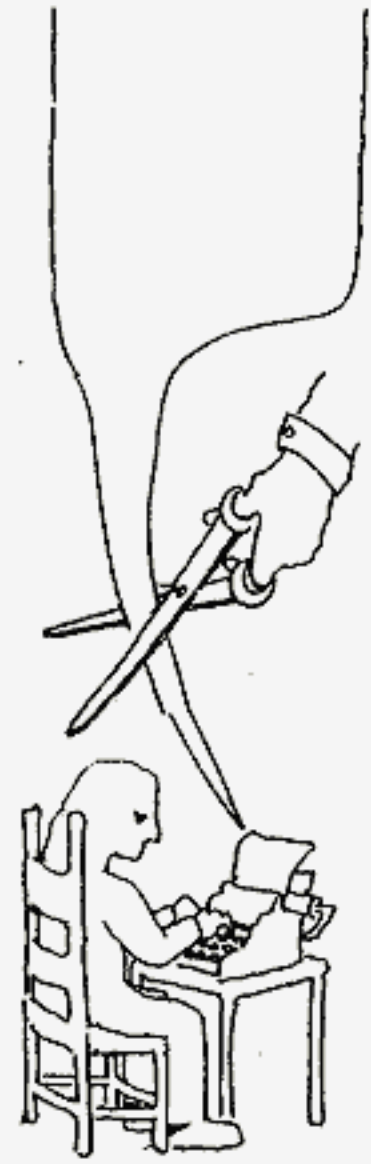
يحاول صاحب المقال أن يفسر خطأ سعيد النقدي باهتماماته الثقافية والوطنية ، فكتاب بدايات يدعو إلى الربط بين النقيض النقدي والمفهوم عند المؤلف ، وهو يطبق هذا الترابط في دراسته لفيكو . ومفهوم المقصد عند سعيد هو الإرادة الذاتية المشكلة للنص ولذلك يتخذ البيئيون لأنهم اهتموا بالنظام النصي أكثر من اهتمامهم بالعنصر المقصدي أو الإرادي . ويرى سعيد - كما يقول صاحب المقال - أن النص لا يتسب إلى شخص بل إلى نشاط وهو الكتابة . والكتابة تنتج معنى ، وهذا المعنى لا يستمد فعاليته من قدرته على تقديم حقيقة سبق تقديمها ، بقدر ما يستمدها من قدرته على استبدال هذه الحقيقة . وتتيح هذه الوظيفة الاستبدالية للكتابة لسعيد وسيلة فهم الأشكال العصرية بكافة أنواعها . وهكذا يكون للذهب البداية عند سعيد وظيفة غرضها إزاحة الأيديولوجية السلطوية ، تلك التي يسميها بالأيديولوجية السلالية dynastic ideology . ويعزى صاحب المقال الدور الرئيسي الذي يلعبه مفكرون مثل ماركس ونيتشه وفرويد في فكر سعيد إلى كونهم قد هاجموا الأيديولوجية السلالية .

وهنا يحاول صاحب المقال أن يفسر المحاز السياسي في كتاب بدايات فيقول إن كل مادة ثقافية يمكن اعتبارها «نصاً» وهكذا يصبح مشروع البداية عند سعيد - بما في ذلك الثورة على التقاليد الأدبية والأيديولوجية السلالية - دلالة لا تخفى على القارئ . ويستطرد صاحب المقال ليفسر اهتمام سعيد بفيكو على أساس أن فيكو كان أول من أكد دور الإرادة كذلك لأن الإنسان البدائي - في رأى فيكو - فرض بنفسه معنى لحياته مما جعل الوجود الإنشائي الجماعي ممكناً .

ويرى صاحب المقال وايت أن دور الإرادة في فكر سعيد يعكس خلفية سعيد الشرقية وأهمية الفعل الإرادي في الفكر الإسلامي ، أما الجانب الغربي من أفكار سعيد فيتمثل في إيمانه بقدرة الخيال الأدبي على زعزعة الواقع الثقافي بشكل يسمح بممارسة الاختيار .

وأخيراً يرجع صاحب المقال إلى مفهوم المنهج عند سعيد بعد أن وضع مفهومي البداية والمقصد فيقول





المنهج . وينتقل الكاتب إلى عنوان الكتاب مرجحاً إليه أوجه نقد من نفس المنطلق الذي يسعى الكتاب إلى إثباته ، إذ يقول صاحب المقال إن عنوان الكتاب وهو بدايات : المقصد والمنهج بشكل نسيجاً من المتناقضات فالمقصد والمنهج يتيميان إلى التفكير الميتافيزيقي للأصل والاستمرارية والمعنى ، وهو الأمر الذي تدحضه تلك الكوكبة من النصوص الحديثة التي أوردها سعيد ، فكتاب بدايات - إذن - يمحو بشكل تلقائي وبغير كفاءة منهج .

ثم ينتقل صاحب المقال إلى أحد المصطلحات الهامة في الكتاب وهو مصطلح «التجاور» adjacency وهو أحد المصطلحات الفنية لسعيد ، يستخدمه للتعبير عن صلة القرابة بين كل النصوص الحديثة ، وهو علاقة اللا استمرارية التي تتيح لكل نص بدايته وتايته ، ومن هنا تتبع قوته الديناميكية المتجهة . ثم يحدد صاحب المقال مفهوم البداية عند سعيد ويقول إن لها شكلين : البداية المتعدية والبداية اللازمة . والأخيرة «فكرة بحثة» والأولى موجهة نحو «مشكلة» أو «هدف» . والشكل الأول هو الذي يشغل سعيد .

وفي فقرة أخرى يتحدث صاحب المقال عن الحداثة أو المعاصرة والتاريخ ويقول إنها ليسا متناقضين في نظرية سعيد كما هو الحال في الكثير من النقد الأدبي . والحداثة بالنسبة لسعيد هي ذلك التفجير الخاص للاستمرارية التي تسمح بإعادة تفسير التاريخ على أساس أنه منقطع غير متصل . أما تاريخ الإنسان اللغوي فهو تاريخ «المادة المكتوبة» وحركة النصوص هي أيضاً قصة «القدر المكتوب» بتعبير صاحب المقال . أما القسم الثاني من عنوان المقال «الأمّل المكتوب» فهو راجع إلى كونه مقتنعا بعنصر التفاضل في رؤية سعيد في بدايات ، إذ أن نهاية الكتاب تأمل في بداية لغة جديدة .

#### مقابلة مع سعيد

لقد اخترنا السؤال الذي وجهته مجلة دياكريتيكس إلى سعيد عن كتابه بدايات ولخصنا الرد ، وبهذا أصبح المجال متاحاً ليعبر عن نفسه ورأيه في مقصد بدايات .

#### سؤال دياكريتيكس :

في كتابك بدايات ( ١٩٧٥ ) تشير إلى أن التحية الراديكالية للفكر التقليدي تحتاج إلى اندماج جديد بين المرء ونشاطه ثم تؤكد أن العمل التفسيري عند ماركس يلتحم بالنشاط الإنساني في نقطة انطلاق ثوري والسؤال المطروح عن مكان نقطة الانطلاق . أين تقع في رأيك هذه النقطة بالنسبة للنقاد الملتزمين في عصرنا الحالي ؟

جواب سعيد :

إن منهج سعيد يفترض إلى صيغة منهجية يمكن تطبيقها على نصوص أخرى ويفسر ذلك على أساس أن المنهج عند سعيد يرتبط بالمقصد مما يجعل عنصر المنهجية كامناً في قدرة كتاب بدايات على فتح دروب على طريق البدايات . إن إدوارد سعيد يبين من خلال دراسته الفذة أن العجز الذي أصاب كثيراً من الأدباء المعاصرين في مسيرتهم يوازى العجز الثقافي . وقد تغلب هؤلاء الأدباء بإرادتهم على ضعفهم الشخصي . وهكذا يمكن للثقافة بإرادة جماعية أن تغلب على عجزها .

#### القدر المكتوب/الأمّل المكتوب

أما المقال الثالث فقد كتبه جوزيف ريدل Riddle وهو أستاذ الأدب الإنجليزي في جامعة كاليفورنيا في لوس أنجلوس وهو محاولة تتأرجح بين الجدية والمفارقة في محاكاة أسلوب سعيد من حيث عدم استمراريته وموسوعيته واستشهاده بنصوص متعددة وهو مكتوب بشكل مفارقات منفصلة عن بعضها ومتضاربة في حديثها ويقارن في معظمها بين سعيد وغيره من المفكرين المعاصرين .

ويرى صاحب المقال أن كتاب بدايات محاولة من جانب سعيد يريد فيها أن يستخلص من طريقة تأرت على نفسها معنى جديداً للمنهج ، أي أن يستخلص منهج الفرد على المناهج . ويرى صاحب المقال أن سعيد متأثر بفوكو إلا أنه أقل منهجية منه ، فقد اختار لعرض موضوعه - فيما يتعلق بالمنهج - مصطلح «التأمل» (وذلك في عنوان الفصل الثاني : «تأمل في البدايات» ) . ولم يستخدم مصطلح فوكو «الأركيولوجيا» . والتأمل فكرة تخفف من صرامة

إن هذه المقتنطفات من بدايات قبلت أثناء مناقشة موجزة عن لوكاش الذي أدرك جوهر نظرية ماركس واكتشف أن الفصل بين المرء وعمله يؤدي إلى التشيؤ reification ومن هذا التحليل استنبط رسالته عن الاغتراب والوعي الطبق . ويمكننا استخدام ملاحظات لوكاش لتأكيد أننا نسرف في الفهم الخاطئ للنقد إذا تصورنا أنه يحاول أن يحصد (مباشراً) الناقد أو النص أو النقد . وإذا تعرضنا لهذه الأمور الثلاثة على أنها أشياء منفصلة عن بعضها أو عن المجتمع والتاريخ نكون قد فرضنا عليها وضعاً غير مقبول . وهذا لا يعني بالطبع أن النص يمكن أن يستبدل به آلة حصاد أو أن عمل النقد والنقاد يتساوى مع عمل عمال المصانع ، ولكن إحدى نتائج التقنية والتنظيم والمذهب الوظيفي في النقد الطلبي المعاصر هي افتراض إمكانية فصل القراءة والكتابة عن الظروف التي سمحت بها ، أو أدت إلى إنتاجها . إن استخدام التحليل يوجب الفصل ولكن من الجهل أن نصدق أن مقتضيات التحليل يمكن أن تكون واقعاً . إن الجنوح نحو النقد «العلمي» يوحى بأن النقد بمضمونه وأساليبه يمكن أن يوصل إلى دقة العلم . وهذه النظرة تنسب إلى الناقد وأسلوبه اعتبار ما لا يملك . وتجنّداً ندعى أن النص منظومة بلاغية والناقد عالم نكون قد خلقنا حلماً هدفه الرئيسي تمجيد الناقد في نظر نفسه .

ومن ناحية ثانية هناك جنوح النقد الطلبي نحو معالجة النص كشيء يفكك من داخله إلا أن استخدام هذه الأساليب بدلاً من دراسة نشأة النص يعتبر في نظري خطأ في الإدراك والحكم ، فلا شيء في النص يحدث من تلقاء نفسه . النص يصنعه المؤلف والناقد والقارئ فهو مشروع جماعي إلى حد ما وهو عملية وليس شيئاً . وهذه إحدى النقاط الرئيسية في بدايات وعلى الناقد الملتزم أن يواجه هذه الأمور ويتعامل معها فكرياً ويدخلها في عمله النقدي . إنني أشعر أن فكرة البداية تفقد مدلولها وقوتها إذا قبلنا بفكرة البداية المنفصلة عن الوقائع الجدلية والظروف التي تحيط بنا . إنني أؤمن - بالطبع - أن على الناقد - كمحلل - أن يفصل ويميز ويحدد ما يفعله ، ولكن فشلنا الأكبر كنقاد اليوم هو عجزنا عن ربط تحليلاتنا بالمجتمع والعوامل والخبرات التي ينبع النص منها .

#### • هوامش

1. Diacritics 6, No. 3 (Fall 1976).
2. Edward Said, Beginnings: Intention and Method (New York: Basic Books, 1975).
3. ———. Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography (Cambridge: Harvard University Press, 1966).
4. ———. Orientalism (New York: Pantheon Books, 1978).
5. ———. The Question of Palestine (London: Routledge and Kegan Paul, 1980).



## ب- الدوريات الفرنسية

□ هدى وصفى



وقد حاول كاتب المقال أن يدلل على ذلك من خلال عرضه لنص أخذه من رواية «الكاتدرائية» لهويسمانز Huysmans، فيه عدة تفسيرات لكلمة الرمز، منها أنه «صورة أو شكل يستخدم كعلامة على شيء آخر» ومنها تفسير ديني يذهب إلى أن الرمز تصور مجازي لفكرة دينية على نحو ملموس». ويعتمد النص على ما جاء على لسان القديس أوغسطينوس حيث قال: «إن الشيء الذي نشير إليه مجازياً يصبح أكثر تعبيراً وأكثر أهمية مما لو ذكرناه باللفاظ مباشرة». ثم يحاول النص أن يربط بين رأى القديس ورأى الشاعر (والشاعر هنا هو مالرميه Mallarme) بقوله إن هذا الرأى مطابق لرأى مالرميه.

وقد نرى - من الوجهة النظرية - أن الشعراء الرمزيين لا يودون الخلط بين الرمز والمجاز. وقد عبر ريمى دى جورمان Remy de Gourmont عن ذلك بقوله: «يجب ألا نعتقد أن الرمزية ليست سوى تحويل المجاز القديم (الذي كان يرمز لفكرة ما بإنسان) إلى نوع آخر من المجاز، يخلط بين الفكرة والمنظر الطبيعي، أو بين الفكرة والقصة». وقد تبدو هذه التعريفات واضحة، ولكن الواقع غير ذلك؛ فلدى الرمزيين أن كتابة القصيدة الرمزية شيء وتأمل مفهوم الرمز شيء آخر. وهنا يركز الباحث على محاضرة عامة القاها هنرى دى رينيه Henri de Regnier تحت عنوان «شعراء اليوم وشعراء الغد» (بتاريخ ٦ فبراير سنة ١٩٠٠)، يستشف منها العلاقة التي ظهرت بين الرمز والحرافة. وقد أوضح فيها رينيه الاستخدام الخاص بالحرافة: «فى البداية ركزت

مفهوم الرمز عند فونتانيه Fontanier، فيجده قد أظفل تعريفه. ثم يحضى فيستبسط من خلال عدة معان يمجدها في قاموس ليزيه Litte، أن هذا الأخير قد اعتبر الرمز «لفظاً بلاغياً» أو «نوعاً من الكناية» وينطبق ذلك التعريف مع ما أسماه فونتانيه «كناية العلامة». وإذا قارنا بين هذا القول وما ذهب إليه فيني Vigny، نجد أن هذا الأخير بعد الرمز «تشبيهاً بين شيء ملموس وفكرة».

وقد بدأت محاولات التمييز بين المفهومين (الرمز والكناية)، منذ بداية القرن التاسع عشر؛ وقد كان لكروزر Creuzer الفضل في انتشار استخدام كلمة «رمز». ولكن ليس معنى ذلك أن المفهوم قد انضح بدقة. ولسنا ننكر أن «علم الرموز» Symbolique يتقصه الكثير من الإيضاح. وقد نستشهد بمعنى أخذناه من جونه بقول فيه: «يتدبر الرمز عن المجاز من حيث إنه يحل معنى». ولكن قد يقول فونتانيه إن هذا هو تعريف المجاز أيضاً. وعلى كل فإننا إذا افترضنا أن المجاز تشبيه مرسل، وأن الرمز كناية مطولة، الأول يبرز المعنى الفكرى والثاني يخفيه، فإننا نفترض بين الظاهرتين علاقة مشابهة كالتى تتلسمها بين القياس المنطقى Syllogisme والقياس الإضمارى Enthymeme. ونتيجة لذلك يكون مجال العلاقة هو مدى وضوح فكرة موجودة، بغض النظر عن الكلمات.

ولكن ماذا يحدث لو نقلنا التساؤل على مستوى «الرمزية»؟ سنجد في الواقع معاني توحد بين المفهومين أو تستند إلى التعريف البلاغى السابق ذكره.

لم نتفقد جولتنا بالبحث عن أوجه الشبه في المقالات المختارة من الدوريات الفرنسية، ولذا جاءت متنوعة.

١ - وقد وقع اختيارنا على مقال بعنوان «تناول الرمز»، وهو الذى يفتح به العدد الأخير من مجلة «الأدب». وقد بدأه الباحث جان - لوى باكس بالتساؤل الآتى: «هل نظرية الأدب بحاجة إلى مفهوم الرمز؟» وهو لم يبرر هذا التساؤل؛ إذ إن مفهوم الرمز قد اختلط لمدة طويلة بمفهوم المجاز، وربما لا يكون قد تحرر من هذا الخلط بعد. ويستعرض المقال - فى محاولة لرصد التعريف -





١ - الخلط التاريخي : وأساسه الاحتياج الواهم الذي يعاني منه الفكر ، فهو يرغب دائماً في إيجاد سند من الماضي يعينه على إعطاء المفاهيم الحديثة سمات الوضوح ، فكما احتاج الأب باتو إلى أرسطو ، احتاج فرويد إلى سوفوكليس .

٢ - الخلط في التنظير : وذلك عندما نجد أنفسنا غير قادرين على التفرقة بين الأجناس الأدبية التي هي « مقولات أدبية محضة أو مقولات جالية » وبين الوسائل التي هي « مقولات تابعة من علم اللغة أو ما نسميه اليوم بالبراجماتية » .

٣ - الخلط التخطيطي : يرى جينيت أن انسياق منظري الأدب وراء الكتاب الرومانسي قد دفعهم إلى عمليات تصنيف وتخطيط للأجناس الأدبية ( أشهرها التصنيف على شكل الزهرة ، التي سميت بزهرة الأجناس لـ Petersen ) ، وهي محاولة لإدخال جميع عناصر الشعر وأشكاله في رسم ياتي بوسعه أن يحتوي كل الأجناس المتعارف عليها . وبهكم جينيت من هذه المحاولة ، ويتصور نموذجاً آخر يسمى « النص الرئيسي » ، ولكنه لا يقدم له بصداً بيانياً ، ويرأس فيه - لكي يعرف ما الجنس الأدبي - ثلاثة مصطلحات أساسية : الوسائل الشكلية ، اللغة ، الشعر . وهو يراه « كمستودع الفرضيات توليدية مكونة لتاريخ الأدب » . وهذا التلويح بتخليه جينيت على شكل « مكعب شفاف » . وهو يعتقد أن بوسعه أن يولد الهدف الأمثل لنظرية الإبداع .

وقد نرى في امتناع جينيت عن الإصرار على ما وصل إليه نوعاً من السخرية من منظري الأدب ، ومحاولة للحد من هذه الوضعية العلمية التي تعتقد أن بوسعها إقامة « علم الأدب » .

فهذا التقسيم الثلاثي بين الغتالي والمحمي والدرامي لا نجده عند أفلاطون أو عند أرسطو . ربما وجدنا عند أفلاطون هذه الثلاثية ، ولكنها تقتصر على الشعر ( الذي هو محاكاة أو تخيل ) ، وقد أوردها أفلاطون على النحو التالي : الشعر السردى ( ديترامب ) الشعر الدرامي ( المأساة أو الملهة ) ، الشعر المختلط ( الملحمة ) . أما في قرن الشعر لأرسطو فإتينا لا نجد النوع الأول ( أي الديترامبي أو السردى المطلق ) . أما النوع المختلط فيصبح عنده سردياً ، وهو يختلف عن الدرامي ، الذي يبدو في هيئة ثنائية متعارضة :

ويفسر جينيت ذلك بقوله إن تميز أفلاطون بين الديترامب والملحمة والتراجيديا أثر على نص أرسطو وأضاف إليه - عند التاويل - هذا التقسيم الثلاثي الذي لم يفكر فيه . ويبدو أن ذلك تم على ثلاث مراحل : أولاً - في القرن الثامن عشر ، قام الأب باتو Batteux بتوضيح فكرة الذاتية من خلال تصور غتالي أوجعه إلى أرسطو لكي يعطى لأقواله سمة الأصالة .

ثانياً - في العصر الرومانسي ، حاول كل من شيلجر وجوته وهولدرلين وهيجل ومرجو - دون الرجوع إلى أفلاطون أو أرسطو - أن يميزوا بين الغتالي والمحمي والدرامي . ثالثاً - وفي القرن العشرين ، زاد الاهتمام بالتكلم : حيث أصبح التساؤل الملح هو : من يتكلم ، الشاعر أم الشخصيات أم الاثنان معاً ؟ ومن ثم أخذ عنصر الذاتية - استناداً إلى أرسطو - بعداً ليس هو بشعور الشاعر الغتالي بقدر ما هو مرتبط بالوضع اللفظي الذي يقوم بعملية المحاكاة . ومن خلال إبراز هذا التفصيل ، يحاول جينيت أن يوضح الخلط المرتبط بإشكالية النظرية الأدبية .

الرومانسية والبرناسية على الوصف والسرد للخرافة ، في حين يرى رينيه أن الوصف ، مثل السرد ، لم يعد لها أهمية في الشعر الحديث ، فيقول « ولا يرى الشعراء الجدد ( أي الرمزيون الذين ينتمى إليهم رينيه ) في الخرافة سوى أنها المحتوى الصوفي لفكرة » . ونتيجة لذلك ، أصبح استخدام الخرافة عند الرمزيين يغفل أسماء أبطال الأساطير المعروفة ، ويكتفى بعالم مبهم من الطور والخيال . ومن خلال تحليل قصيدة رينيه « ألعاب رعوية وإلهية » ، يتأكد لنا هذا المعنى الجديد الذي اتخذته الخرافة على أيدي الشعراء الرمزيين ، فلم يعد البعد التاريخي أو مفاهيم الصور والكتابات والتشبيهات هي التي يسمي إليها هؤلاء الشعراء ، بل اهتماموا أساساً بفكرة الحدث الذي يتكرر . والذي يتحقق هنا هو الاستمرارية المطلقة الزمن ، من خلال الدور الذي يحاكي الحدث . مع احتفاظه أنه يتكرر في نفس الوقت .

وتأكيداً لهذا المعنى نجد الرمزيون يكتفون من استخدام كلمة « الحياة » في قصائدهم .

وفي الختام يجيب كثرة الشكوك عن هذا التساؤل : « هل نظرية جينيت محايدة أم متحيزة ؟ » ، بالإيجاب . نعم إنها متحيزة إليه ، « دائمة متحيزة » كذلك ، بأن تحتوي الشعر الرومانسي وتفسره .

٢ - وفي إطار الأدبية - يقدم لنا ويون بلور ، قراءة لآثار مؤلفات جيرار جينيت ( Genette ) ، وتدخل إلى النص الرئيسي « Introduction à l'Architexte » وفي هذا النص ، يندى جينيت بعجبه من منظري الأدب « أساطير أوسين وارين ، ويون ثوب - فراسي ، وفيليب لوجي ، وروبرت شولز ، وجيلين سيكوس ، وترفان تودوروف ، ومايكل باختين » الذين حاولوا إقامة فصولهم لقرن الشعر لأرسطو على نقاط ثلاث ليست واردة بالأصل في التقسيم الأسطوي للشعر .







موضحاً بدراسة نقدية مدى نجاح الكاتب أو إخفاقه في إدارة الحوار والصراع ، ومناسبة اللغة للجو العام الذي تعبر عنه المسرحية ، وغير ذلك من القضايا .

وتناول الفصل الثاني الحوار النثري ، وقد عالجها الباحث عن طريق عدة مسرحيات أذكر منها «لادباس» ، و «إيزيس» ، و «أوزوريس» ، و «الفرعون الموعود» ، وقد اتبع الباحث في هذا الفصل نفس الطريقة التي عالج بها الفصل السابق من حيث مدى توفيق أو إخفاق الكاتب في تحميل لغة المسرحية لما يريدون لها أن تحمله على لسان الشخصيات والعهد للأحداث المقبلة وتصوير الجو العام الخ .. متخذاً من لادباس نقطة للبدء بتناول منها الدراسة باعتبارها تمثل بداية الفن المسرحي عندما في بدايته وسداجته وتكلف حواراته ولغته ، وذلك لكي يلقى الضوء - كما يقول - على التطور الذي حققته لغة المسرح بعد ذلك . وهو يرى أن مسرحية «كليوباترا الجديدة» تمثل لغة المسرحية حين تفشل في التناسب مع الشخصية التي تتحدث بها ، بينما ينظر إلى لغة مسرحية «الراهب» للدكتور لويس عوض على أنها قد تخلصت من نفس العيب ، لكي نجني لغتها حية نابضة بروح الشعر ، قادرة على حمل كثير مما في المسرحية من قضايا دينية وفلسفية واجتماعية .

وعنومية القضايا التي تناولها الباحث في هذا الباب ، وعدم تقديم رأى جديد فيها لم تسهم في إضافة شيء له ثقله إلى مثل هذا الباب ، أو إلى الرسالة ، وإن كان هذا لا يعني أن الرسالة في مجملها لم تقدم شيئاً جديداً ، فقد ساهمت مع غيرها من الرسائل في رسم الخطوط الأولى والمهمة للأبحاث التي يمكن أن تتلو هذا البحث ، ولا ينفي هذا أيضاً أن الباحث يملك لغة جيدة جداً وقدرة غير قليلة على التحليل والاستيعاب للأعمال التي درسها ، ولو أنه تبين القضايا المهمة التي أثارها في الباب الأول ونماها وقام بما يشبه عملية «ترشيد» لما استخدم من أعمال مسرحية ومقارنات واسعة لأصبحت رسالته واحدة من أفضل الرسائل التي طالعها في المسرح .

...

والرسالة الثانية هي رسالة ماجستير موضوعها «الرمز التراثي في المسرح المصري المعاصر في مصر» . وقد تقدم بها الباحث محمد محمود محمد إلى كلية آداب المنيا بإشراف الدكتور رجاء عيد والدكتور أحمد السعدني .

والغرض من الرسالة كما جاء في مقدمتها هو إجلاله جانب من جوانب المسرح الشعري في لجوئه إلى الرمز المستمد من التراث ، ليكشف بذلك عن معطيات الرمز التراثي ، ومدلولاته الثرية التي تصبح دعامة من دعائم نجاح المسرحية وإصابة الكاتب لهدفه .

كل من باكتير ومهران السيد . كذلك تناول الباحث البناء الدرامي لايزيس الحكيم وإيزيس باكتير ، ومجموعة أخرى من الشخصيات مثل حوريس وتوت وسطاط وشيخ البلد وأوديب المصري ، وذلك من خلال تحليل الرؤى الجديدة التي تعبر عنها هذه الشخصيات ، والقيم المعاصرة التي تنادي لها .

وخصص الباحث الفصل الثالث لدراسة صورة البطل الديني ، عن طريق تحليله لشخصية إخناتون: ملاحه الشخصية والمعنوية ، وعلاقته بالمرأة وعقيدة السلام لديه ، والجوانب الدينية في هذه الشخصية كما تناولها باكتير . ثم قام الباحث بتحليل شخصية «الراهب» للدكتور عوض وعقد مقارنة بين هاتين الشخصيتين ، وكذلك قدم دراسة مقارنة لشخصية الراهب بين لويس عوض وأنانول فرانس ، واختتم الفصل بتحليله لشخصية مارتا بطلة مسرحية الراهب و «فائيس» بطلة أناتول فرانس .

والغالب على طبيعة الدراسة في هذا الباب الثاني ، هو أسلوب المقارنة بين تناول كاتب ما لشخصية معينة ، وتناول كاتب آخر لنفس الشخصية . وأسلوب الدراسة المقارنة قد يفيد في توضيح نواحي التأثير والتأثر بين الكتاب والفروق بين الشخصيات وتطور الشخصية أو قصورها عن نفس الشخصية لدى كاتب وآخر ، لكن توسيع دائرة المقارنة - كما حدث في هذا الفصل - ربما لا يكون الأسلوب الأمثل لمعالجة قضية توظيف التراث في العمل المسرحي ، ذلك أن هذا الأسلوب يتناول المعطيات المتاحة تناولاً أفقياً في الغالب ، ولا يفرها البعد الرأسى الذي يسمح بتعمق باطن التراث وكيف يتناوله الباحث ، وبالتالي لا يفيد هذا الأسلوب كثيراً في مسألة الكشف عن العلاقة الجدلية بين الكاتب والتراث وأبعاد هذه الجدلية .

أما الباب الثالث والأخير من هذه الرسالة فقد أفرده الباحث لدراسة الحوار الدرامي واللغة المسرحية ، وذلك من خلال فصلين مسبوقين بتمهيد يتناول لغة المسرحية بوجه عام ، مواصفاتها ، والفرق بينها وبين لغة المحادثة ، والقصة ولغة الشعر الغنائي وتناول - بعد ذلك - مشكلة العامية والفصحى في المسرح العربي . وفي نهاية ذلك التمهيد أخذ الباحث في تصور حلول للتقريب بين الفصحى والعامية عن طريق إيجاد لغة مشتركة في العالم العربي تشبه تلك اللغة التي يتداولها سواد المتكلمين في مجالسهم .

والفصل الأول في هذا الباب يتناول الحوار الشعري في المسرح ، وهو يعالج عدة قضايا ، منها صلة الشعر بالمسرح والتاريخ ، ولماذا الشعر بالذات في بعض المسرحيات ، وذلك عن طريق تحليل مسرحية «مصرع كليوباترا» و «فليز» لشوقي وقام الباحث بعد ذلك بعرض مسرحية إخناتون ونفرتيتي لبكتير وهي المسرحية التي صاغها باكتير من خلال الشعر الحر ،

وهي مادة متنوعة تاريخية وأسطورية ودينية - أو شعبية . وهذا الباب يحتوي على أربعة فصول ، يضم الأول منها المسرحيات التي دارت حول التاريخ السياسي لمصر القديمة مثل «لادباس» و «مصرع كليوباترا» لأحمد شوقي ، ثم «كليوباترا الجديدة» لعبد العاطي جلال ، و «فليز» لشوقي ، وأخيراً «أحمس الأول» لعادل الغضبان .

واقصر الفصل الثاني على المسرحيات الدينية مثل «إخناتون ونفرتيتي» لبكتير و «الراهب» للدكتور عوض .

أما الفصل الثالث فهو يتناول المسرح المصري حين يوظف الأسطورة ، وذلك من خلال تحليله لايزيس الحكيم و «أوزوريس» باكتير ، و «الحرية والسهم» لمحمد مهران . وفي الفصل الرابع يناقش الباحث استغلال المسرح المصري للموروث الشعبي ، وذلك من خلال بعض المسرحيات منها «الفرعون الموعود» لبكتير ، و «الفلاح الفصيح» لنفس الكاتب ، و «حكايمة من وادي الملح» لمحمد مهران السيد . ولم يكتف الباحث في هذا الباب بمجرد سرد هذه المسرحيات ، وإنما تناول مجموعة أخرى من القضايا المرتبطة بها ، مثل الهدف من المسرحية ، وردود مؤلفي هذه المسرحيات على دعاوى بعض كتاب الغرب ، وعمليات التأثير بين الكتاب وبعضهم ، كذلك يتدخل الباحث ليوضح دور الكاتب المسرحي في الأخذ بالأسطورة أو رمزها ، أو تردد الكاتب بين الحادثة الأسطورية والفعل الإنساني ، أو تلافيه للفعل الأسطوري ، ومدى استغلال الموروث الأسطوري في قضايا معاصرة . لكنه لا يتصدى لهذه القضايا بدراسة نظرية عميقة ، وإنما الأمر لا يتعدى الآراء الشخصية والتقييم الفردي ، الذي كان من الممكن تنميته للحصول على دراسة واعية في هذا الموضوع .

وفي الباب الثاني يتحدث الباحث عن صورة البطل المصري القديم في مسرحنا المعاصر . وقد خصصه الباحث لدراسة الشخصية الدرامية ، وهو يشتمل على ثلاثة فصول ، يتناول الأول منها صورة البطل التاريخي وذلك من خلال تناوله لقصة كليوباترا في نظر المؤرخين وتحامل كتاب الغرب عليها ، ثم بناء شوقي للشخصية وتناول كل من شوقي وشكسبير وعبد العاطي جلال لنفس الشخصية ، كذلك تناول نفس الباب مسرحية «كليوباترا الجديدة» لعبد العاطي جلال مقارناً بين التناول الدرامي بين كتابها وبرناردشو ، وكذلك قام بتحليل شخصية نيتيتاس في مسرحية «فليز» لشوقي و «هملت» شكسبير ، وأخيراً شخصية أحمس الأول بين نجيب محفوظ وعادل الغضبان .

والفصل الثاني ناقش فيه الكاتب صورة البطل الأسطوري من خلال تناوله لشخصية أوزوريس عند



شخص أسطورية ، ولكنها عصرية تعيش معنا ، وتناقش طريقتنا وتطرح همونا ، وتفتح الحلول لمشاكلنا . وترمز شخصية ماهي في المسرحية إلى شخصية إيزيس المعروفة لنا ، وكذلك شخصية ديدى ترمز إلى شخصية حورس بن إيزيس ، وهو بدوره يرمز إلى المثقف الثوري الناضج الذي يكشف عن نفسه . وفي المسرحية الثالثة «حكاية من وادي الملح» لحمد مهران أيضا ، يتحدث الكاتب عن عصره ويشير إلى قضية العدل بين الصمت والخوف ، بين المواجهة والفعل ، وهو يوظف هنا قصة فلاح إهناسيا الفصيح ليرمز بذلك الفلاح إلى الرجل المصري الذي يعايشنا ويشعر بالظلم الصارخ ، ويرفع صوته ويتجاوب المجتمع معه ليحدث التغيير المنشود .

والباحث في هذا الفصل نجح بالفعل في وضع يده على الشخصيات التراثية ، وعلى الزاوية التي وظف الكاتب منها شخصيات التراث ، وتعرف على مساحة هذا التوظيف على لوحة العمل المسرحي ، لكن قصور وتداخل المفاهيم الدالة على الرمز ، جعلت الباحث يتصور دائما ضرورة وجود رمز أو دلالة رمزية في الحوار أو الحدث ، وهذا لم يحدث دائما في هذه المسرحيات التي عرضها وبصفة مضطربة . وإذا كان المقصود من الرمز أنه يظهر بقدر ما يخفى ، فإن إمكانية وجود الرمز تتنى في حالة انكشاف المدلولات التي يظهرها الحوار أو تتم عنها الأحداث انكشافا واضحا وخلوها من الغموض ومسألة تعسف الرمز هذه تشترك مع هذا الباحث فيها الرسالة الأخيرة في هذا العرض .

فقد قدمت الطالبة مديحة عواد سلامة رسالة للحصول على الماجستير إلى كلية الآداب جامعة القاهرة ، وكان موضوعها «مسرح على أحمد باكثير ، دراسة نقدية» وقامت الأستاذة الدكتورة سهير القلاوي بالإشراف عليها .

وعلى الرغم من أن موضوع هذه الرسالة لا يندرج مباشرة من حيث عنوانه تحت موضوع توظيف التراث

يلاحظ التشابه الشديد بين ما عولج في النطاق الإنساني ، إلى درجة نخص فيها الحاجة إلى ذلك التقسيم الثنائي بين ما هو إنساني وما هو اجتماعي .

أما الباب الثاني فهو يتناول التراث الشعبي ورموزه ، وقد تعرض الباحث في الفصل الأول منه لقضية البطل الملحمي بين الشكل والمضمون ، وذلك عن طريق تحليل مسرحيتي «الفتى مهران» للشرقاوي ، و«حمزة العرب» لحمد إبراهيم أبو سنة ، فيرى في الأولى أن شخصية الفتى مهران المستمدة من التراث الشعبي إنما ترمز إلى شخصية اللص الشريف ابن الشعب الذي يسرق من الأغنياء ليغطي الفقراء خاصة في عهود الإقطاع ، لكنه سقط ويموت في سبيل هذه القضية . أما «حمزة العرب» فيرى الباحث أن شخصيته ترمز إلى الإنسان العربي الذي يبحث عن السلام القائم على العدل والكرامة ، والذي يتعرض للهزيمة مرة لكنه يظل مع ذلك متفائلا بأن النصر سيكون حليفه في النهاية .

وقد أسهت الباحث في سرد المسرحيتين ودلالاتها الرمزية ، التي يكاد يكون قد استمدتها مباشرة مما أشار به الكاتبان حول الغرض من كتابة المسرحية ، فالأولى وهي حكاية الفتى مهران تعالج قضايا الظلم في المجتمع من خلال شخصيات تراثية ، بينما تعالج الثانية نكسة ١٩٦٧ بكل أبعادها النفسية والاجتماعية . وهذه قضية فيها نظرية هذا من ناحية ، ومن ناحية ثانية لم يوضح الباحث المقصود بالبطل الملحمي بين الشكل والمضمون ، وقد اختتم هذا الفصل فجأة ، ودون مقدمات ، ودون أن يضع أيدنا على ما يقصده بالشكل والمضمون والفرق الذي يراه بينها كما ينعكس في المسرحيتين .

وفي الفصل الثاني من هذا الباب -وعنوانه تطور استخدام القصة الشعبية والأسطورة كرمز- يختار الباحث ثلاث مسرحيات يعالج من خلالها تطور استخدام التراث في المسرح ، هي «ليلي والمجنون» لصلاح عبد الصبور التي يرمز فيها سعيد مجنون ليلي الجديد إلى المثقف المنزول الذي يعبر عن معاناة المثقفين وغربتهم في عصره ، و«ليلي» التي يجلبها هي مصر ، والبطاء الذي يطالب به الكاتب مثقف عصره ليس مجرد الكلمات ، وقد عرض صلاح عبد الصبور -كما يقول الباحث- كل هذه الرموز من خلال إعادة مفهوم القصة الشعبية ، وهي قصة مجنون ليلي التي قدم من خلالها تفسيرا جديدا وعصريا لمأساة المجنون التي ترجع إلى بحثه الدائم عن الحل والطريق إلى الثورة .

والمسرحية الشعرية الثانية هي «الحربة والسهم» لحمد مهران ، وهي تعتمد على قصة إيزيس وأوزيريس المعروفة في التراث الفرعوني ، وقد استغنى الشاعر عن هذه الأسطورة وطرح من خلال اللوحات والمناظرة قضية وأبرز صراعه الذي نماه من خلال

وقد اختار الباحث منها تطبيقا يتعرض للأعمال المسرحية ويرصد دلالاتها الرمزية التي تربت بالتراث .

ويقسم الباحث رسالته إلى قسمين كبيرين يسبقها فصل تمهيدى -بدأ بمدخل عرض فيه للمصطلحات التي يتناولها البحث ، ثم شرح المقصود بالرمز التراثي ، واستلها مات التراث ، وأخيرا بدليات استخدام شوقي وعزيز أباظة للتراث . وبداية يقصد الباحث بالرمز التراثي : تحول التراث بأنواعه ومصادره إلى معطيات جديدة ورؤيا فنية للعصر الحاضر ، يقدمها المؤلف المسرحي ببنية تألف من التبسيط الساذج الذي يلمس سطح المعنى دون الغوص فيه ، وهو يلتحم بنسيج المسرحية لا يتجزأ منها أو يتفصل عنها ..

والمقصود أن مثل هذا المدخل التمهيدي يمكن أن يضع أيدنا على أهم المفاهيم المطروحة في هذه الرسالة ، ولعل أهمها قضية الرمز والتراث ، لكن الباحث يستغرق وقتا طويلا في الحديث عن العلاقة بين الشعر والمسرح ، ثم بدايات المسرح الشعري في مصر ورغم ذلك لا يورد ذكرا لباكثير باعتباره رائدا هاما من رواد ذلك المسرح . ويتطرق بعد ذلك إلى قضية الرمز ، لكنه يقدم دراسة مستفيضة ، يستعرض فيها مفهوم الرمز من خلال الكثير من الكتاب الذين تعرضوا لهذه القضية ، وإن كنا نحصل في النهاية على دراسة «علامية» لمفهوم الرمز اختلطت فيها المفاهيم المتقاربة ما بين «الرمز» و«المثل» و«القناع» و«القصيدة» و«العلامة» و«الدلالة الرمزية» بلا تفرقة . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى يخلط الباحث بين المسرحية الرمزية وبين المعالجة الرمزية للمسرحية الشعرية .

ويتعرض الباحث -بعد ذلك- في الباب الأول من الرسالة للشخصية التراثية كرمز ، وهذا الباب ينقسم إلى فصلين ، الأول يعالج ما أسماه الباحث بالقضايا الإنسانية ، وفيه يقوم الباحث بتحليل مسرحية «المجنون والظرفي» لعل أحمد باكثير ، وفيها يرى الباحث أن الكاتب يرمز بإختناؤين إلى إنسان ذلك العصر ، الباحث عن الحقيقة ، ويحمله بطلا ثوريا مثاليا يؤمن بالتغيير عن طريق الحب .

ثم يعالج مسرحية «مأساة الحلاج» لصلاح عبد الصبور ، وقد رمز بالحلاج إلى الإنسان المثقف المثالي النقي ، الذي يحاول إصلاح مساوئ العصر عن طريق كلماته ، ولكنه يتعثر ، ويمثل الشيطان كذلك المثقف السلبى المقهور ، وعصر الحلاج هو عصرنا أيضا . وحين يعالج القضايا الاجتماعية في الفصل الثاني من هذا الباب يتناول مسرحية «فلو الله» للشرقاوي بالتحليل ، فيرمز بالحسين إلى الثوري الذي يعايش مجتمعا لا يملك فيه إلا أن يختار بين الانكسار أو المضي إلى الجهول مما كان الأمن الذي يبذله .

والمتبع لتحليل الشخصيات في كلا البابين

الفكرة . وبهذا التصور من الباحثة ، يتبنى كل جانب إيماني وجالي للعمل المسرحي ، ونشعر أننا بإزاء عمل تعليمي يقوم على جانب المنفعة والوعظ ، وتضيق معالم العمل الأدبي بالتدريج أمام محاولات التشريح التقني المتعسف . والحظ الأساسي الذي أوقع الباحثة في شرك هذه القضية أنها اتخذت من تصريحات الكاتب أساساً تبني عليه تصوراتها للأمر . وهذه قضية دار حولها نقاش أدبي واسع منذ زمن .

نقول الباحثة مثلاً ( في صفحة ١٩ من الرسالة ) : «الموضوع الاساسي في اخناتون ونفرتي هي أن الحق يحتاج إلى القوة لكي تملأ كلمته ، وأن الدعوات العظيمة تحتاج إلى القوة لتعطي أركانها ، وتدفع عن نفسها عوامل الانهيار .. لذا يركز الكاتب عمله لإبراز القيمة الأساسية على المفارقة بين العقيدة والمنهج في دعوة اخناتون » . ونقول في مسرحية ابراهيم باشا (ص ٢٥) «وتتمثل القيمة الأساسية هنا في أن الوحدة العربية ضرورية ، ولذا فإن الفكرة العربية هي الفكرة المحورية التي يركز عليها الكاتب في عمله » ...

وتعنى الباحثة هكذا في استخراج القيمة الأساسية في العمل ، بل إنها تفرع على هذه القيمة الأساسية نبات فرعية ، وذلك في كل الأعمال التي حللتها تقريباً .. وبذلك تكون قد حاصرت نفسها من حيث لا تحسب . ونصبح أمام أمرين كلاهما عسير ، إما أن تتناقض مع القيمة التي تبنيها تحليلها للعمل المسرحي ، وذلك إذا ثبت من خلال التحليل عكس ما افترضت . وإما أن تتعسف وتجير العمل موضع الدراسة على الالتزام بهذه القيمة . وهي في كلتا الحالتين تركز على الفكرة والمنفعة أكثر من تركيزها على عناصر العمل المسرحي الفنية ، وخاصة حين توظف التراث لخدمة قضايا معاصرة .

وفي الجزء الثاني من هذا الفصل تعالج الباحثة فيه البناء الدرامي للأعمال التاريخية في مسرح باكتير ، وتدور رؤيتها الفنية والتقديرية للأعمال أيضاً من خلال فكرة القيمة التي حصرت نفسها فيها ، فتحكم بالنجاح أو بالإخفاق على العمل الدرامي من خلالها . وقد قامت في هذا الفصل بتحليل مسرحيات « اخناتون ونفرتي » و « ابراهيم باشا » و « سراج الحكيم بأمر الله » و « وأبو دلامة » و « دار ابن لقمان » الخ .. من مسرحيات باكتير التاريخية . والباحثة على الرغم من ذلك ، تملك إمكانيات تحليل العمل الفني، هذا بالإضافة إلى لغة سليمة تطرح من خلالها قضاياها التي قام البحث حولها كما أنها تمتاز بالوضوح والسلاسة .

أما فصلها الثاني فهو يدور حول مسرح على أحمد باكتير الأسطوري ، وفيه تتناول توظيف باكتير للأسطورة في مسرحه ، ذلك أن باكتير - كما نقول - حاول أن يلتبس من خلالها تعبيراً عن قضايا مجتمعه وموقفه من هذه القضايا . وقد شغلته قضية

في المسرح إلا أن الخطوة التي اتبعتها الباحثة لمعالجة موضوعها جعلت الرسالة لا تستطيع الإفلات من قبضة موضوع الرمز التراثي في المسرح .

تقع الرسالة في خمسة فصول ، عالجتها فيها الباحثة مسرحيات على أحمد باكتير من حيث مصدرها الذي استوحاها منه ، وليس على الأساس الفني ، أو المذهب الأدبي كما تقول الباحثة .

وفي الفصل التمهيدي تتناول الباحثة على باكتير الإنسان وعلى باكتير المؤلف لكن الباحثة لا تنجح في اقتناص المعلومات التي يمكن توظيفها لخدمة الرسالة في فصولها التالية ، خاصة ذلك الجزء الذي تتناول فيه باكتير الإنسان . وقد سارت الرسالة في كل فصولها في اتجاه مزدوج - أحد شقيه تأصيلي والشق الآخر نقدي فني .

وفي الفصل الأول من الرسالة تتناول الباحثة المسرحيات ذات المصدر التاريخي ، وهي ترى أن كثيراً من أعمال باكتير تعكس فهمه للفن على أنه ليس هدفاً في ذاته ، وإنما هو وسيلة لمخاطبة البشر والتأثير فيهم ، ولذا كان ارتباطه بالقضايا القومية بمداه بالدوافع المحركة للتأليف ، كما أن قيم الحق والخير والعدل هي المفاهيم التي تحدد معالم الرؤية الأساسية لهذا العالم الذي يصوره من خلال أعماله . ومن هنا فقد كان رجوعه إلى التاريخ بمثابة هروب من الواقع بطروقه وملايساله حتى يغير عن موقفه الحقيقي ورؤيته الخاصة للواقع المعاصر .

وقد قامت الباحثة بعمل إحصاء اجتهدى لمسرحيات على أحمد باكتير المستمدة من التاريخ بدءاً بإخناتون ونفرتي من التاريخ الفرعوني ، ثم مسرحياته المستمدة من التاريخ الإسلامي .

يلي ذلك الفصل ، فصل لاحق ، ناقشت الباحثة فيه الرؤية الفنية لمسرحيات باكتير ذات الأصل التاريخي ، تناولت فيها بسرعة كبيرة - الفكرة والشخصيات والحوار والصراع ومدى توفيق الكاتب في كل ذلك . والشئ الذي يسترعى الانتباه في تناولها بالتحليل لمسرحيات باكتير شئ يضطرد - بعد ذلك - في كل الفصول ، ويتحكم بشدة في تحليل الباحثة لجميع مسرحيات باكتير ، ذلك أنها تبدأ الحديث عن المسرحية باستخلاص أو تصور فكرة أساسية - نسميها « بالقيمة الأساسية » ، إما من قراءتها للمسرحية ، أو من افتتاحية الكاتب واستهلاله لمسرحياته بآية قرآنية أو حديث نبوي أو قول مأثور أو ما شابه ذلك ، وتتخذ من هذه « القيمة » محوراً أساسياً تدور حوله المسرحية بكل عناصرها وهي بذلك تواجهنا بما يشبه المصادرة على أية محاولة لتصور فكرة مخالفة ، وتوظف كل نشاطها لكي تثبت أن المسرحية تدور بالفعل حول هذه القيمة ، ولا ينجي علينا إمكانية تليق بعض عناصر المسرحية لكي تدور حول هذه



ضمنها أعماله المختلفة . وهي ترى أن مسرحيات باكثير السياسية كانت بمثابة تحذير من الأخطاء التي تهدد الأمة العربية يجهد بهذا التحذير لدور العمل الإيجابي لدوره هذا الخطر .

وقد قدمت الباحثة حوالى ست مسرحيات سياسية ، بالإضافة إلى مجموعة من المسرحيات السياسية القصيرة ، لعل أهمها «شيلوك الجديد» ، «شعب الله المختار» ، «التوراة الضائعة» ، «وه الزعيم الأوحى» إلخ ..

والباحثة في هذا الفصل - أيضا - تناولت هذه المسرحيات من خلال التيمة - أو ما أسمته «بالفكرة الأساسية» . وقد اختتمت بحثها بالمسرح الاجتماعي عند باكثير وهي ترى أن هذه المسرحيات الاجتماعية قد ارتبطت منذ البداية بالموقف الإصلاحى كما صوره الكاتب ، ثم ارتبطت بقضايا أخرى مثل قضية خروج المرأة للحياة العامة ، وقضايا استلاب الإنسان في المجتمع ، وهو في كل هذا - كما ترى الباحثة - كان يكتفى بتوجيه النقد وتعرية أسباب الظلم دون الإيحاء بحل أو تقديم رؤية لتجاوز هذه العيوب .

ونتائج هذا البحث كما لخصتها الباحثة تعتبر ترديدا لأفكارها السابقة ، ذلك أنها رأت أن مسرح باكثير دعائى يلتمز دائما برسالة يحاول الدعوة إليها ، وبالتالي فإنه يعمل قيمة الفكرة على الشكل . وهذه النتيجة استخلصتها من حصارها لنفسها بفكرة التيمة منذ البداية ، وهي فكرة نشأت ، كما سبق أن رأينا ، من المسك بحرية تصريحات الكتاب حول أعمالهم ، ومن القراءة المتعجلة للأعمال ثم من تصورهما الذى استخلصته من مفهوم باكثير عن الفن ودوره في المجتمع . وقد أثرت هذه الفكرة - بدورها - على حكمها على الشخصيات التي رأت أنه «قد قدم ظاهرها فقط دون جوهرها لأنه كان معنيا بالدعوة إلى فكرة معينة ... فشخصياته مجرد أبواق تعبر عن فكرته والافتقار بها» .

...

وأيا ما كان الأمر فإن هذه الرسائل الثلاث رغم وجود خلاف منهجى أحيانا بين ما أراه وما يراه أصحابها . إلا أنه لا يمكن إنكار مالها من قيمة علمية . فقد فتحت الطريق بلا شك أمام كثير من الدارسين الذين يسرون في نفس هذا الطريق . وهي بالإضافة إلى ذلك - كما أوضحنا في مواضع سابقة - لا تخلو من لمحات فنية جديدة وقدرة متنوعة لعناصر العمل المسرحى ولابد لكل عمل من هفوات منهجية لا تلبث أن تلاشى في أعمال تالية .

العدالة والحرية بصفة خاصة . وقد كان يهدف إلى طرح تصوره الخاص عن الموقف الإسلامى الذى رأى فيه الحل الأمثل لكل مشاكل الحياة وقضاياها .

وفي هذا الفصل - أيضا - تعالج الباحثة قضية تحليل باكثير لمسرحياته من الجوانب الأسطورية ، ومدى نجاحه وإخفاقه في ذلك ، ثم تأخذ في تحليل عناصر العمل الدرامى بعد ذلك . ويشمل هذا الفصل تحليلا لمسرحيات «الفرعون الموعود» ، و «مأساة أوديب» و «أوزوريس» و «فاوست الجديد» ، وذلك من خلال فكرتها الأساسية التي تبنتها منذ البداية . فهي تقول مثلا «يتمثل التشكيل الرمزي في هذه المسرحية في العدل الأبدى الذى يجب أن يحل محل الظلم والفجور» . كذلك ترى أن التشكيل الرمزي في أوديب هو قضية حرية الملكية : «وقد جعلها محور الصراع الذى تدور عليه المسرحية ... وفي تصوري أنه أراد أن يوجه سهامه إلى نظام الإقطاع وأراد أن يبرز الموقف الإسلامى من حرية الملكية والعدالة في توزيع الثروات في مواجهة الحركة الماركسية» .

والفصل الثالث يتناول المصادر الشعبية ، ورغم التداخل الشديد بين المصادر الأسطورية والمصادر الشعبية ، إلى درجة أن الباحثة نفسها أدركت هذا التداخل إلا أن الباحثة لم تغفل هذا التقسيم بين المصدرين . «وقد يبدو الفصل بينهما شيئا لا يخلو من بعض النقص» ، فالأدب الشعبى قد احتفظ بكثير من خصائص الأسطورة التي حورت في فنون الأدب الرسمى كاللحمة والتراجيديا ..

وفي هذا الفصل تتعرض الباحثة بالتحليل لمسرحيتين «مسارحنا» و «مرشهر زاد» ، وذلك من خلال دراستها لمسارات ثلاثة : الإطار الفلكلورى الذى أفاد منه الكاتب والمغزى القومى والسياسى الذى فسره باكثير المأثور الشعبى تفسيراً جديداً ، ثم الرؤية النقدية للبناء الدرامى في المسرحيتين .

وفي الفصل الرابع تعالج الباحثة المصادر الدينية وذلك من خلال عمل واحد هو إله إسرائيل ، الذى استقى باكثير مادته من الكتب السماوية المختلفة إلا أنه استطاع تلوين الأحداث والشخصيات بما جعلها معلما بارزا - كما ترى الباحثة - في تطور فكر باكثير المسرحى .

وفي الفصل الخامس والأخير تتحدث الباحثة عن المصادر المعاصرة في مسرح باكثير ، وتقصد بها المسرح السياسى عنده . وهي تفرق بين المسرح السياسى ، ومسرح الإسقاطات السياسية ، وقد بينت الباحثة أن باكثير يتبنى إلى مسرح الإسقاطات السياسية . ذلك أنه لم يبن صراحة موقفا سياسيا واضحا من قضايا الحكم والحرية والعدالة ، لكنه





# بليوجرافيا الكتب



## الكتب التي صدرت في مصر :

من يناير إلى مارس ١٩٨١

### ١- الدراسات الأدبية :

- اتجاهات النقد الأدبي العربي . د. محمد السعدى فرهود . القاهرة ، دار الطباعة المحمدية .
- الأدب العربي بين البادية والحضر . د. إبراهيم عوضين . القاهرة ، مطبعة السعادة .
- الأدب الصوفي والاسلامى . عبد الباسط أحمد على جوده . القاهرة ، دار الرسالة للطباعة .
- الأدب في التراث الصوفي . محمد عبد المنعم خفاجى . القاهرة ، مكتبة غريب .
- الأدب والحضارة . نعمات أحمد فؤاد . القاهرة ، دار المعارف .
- أصول البلاغة . كمال الدين ميثم البحرفى . القاهرة ، دار الشروق للطباعة .
- أضواء على الأدب الحديث . أحمد محمد الحوفى . ط ١ . القاهرة ، دار المعارف .
- آفاق المسرح العالمى . د. إبراهيم حاده . القاهرة ، المركز العربى للبحث والنشر .
- الذين أدركتهم حرفة الأدب . طاهر أبو فاشا . القاهرة ، دار الشروق .
- الألوان البديعية . د. حمزة الدمرداش زغلول . القاهرة ، دار الطباعة المحمدية .
- البلاغة ؛ علم المعانى . أحمد النادى شعله . القاهرة ، دار الطباعة المحمدية .
- بين الأدب والعلم . د. صلاح عيد . القاهرة ، مطبعة المعرفة .
- التاريخ الأدبى للعصرين العثمانى والحديث . على محمد حسن . القاهرة ، دار المعارف .
- تاريخ الدعوة الى العامية . د. نفوسة زكريا سعيد . القاهرة ، دار المعارف (طبعة جديدة) .
- التراكييب النحوية من الوجهة البلاغية . عبد

- الفتاح لاشين . القاهرة ، دار المريخ للنشر .
- تعريف بالرواية الأوروبية . سيد حامد النجاج . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- خواطر ثروت أباطة . ثروة أباطة . القاهرة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر .
- دراسة في حاسة أبى تمام . على التجدى ناصف . القاهرة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر .
- دليل الناقد الأدبى . د. نبيل راغب . ط ١ . القاهرة ، مكتبة غريب .
- دليل الناقد الفنى . د. نبيل راغب . ط ١ . القاهرة ، مكتبة غريب .
- شاعر النادية . د. محمد عبد الرحمن عبد الله . القاهرة ، المؤلف .
- شعر شوقى القناتى والمسرحى . د. طه وادى . القاهرة ، دار المعارف .
- شعر ناجى ، الموقف والاداة . د. طه وادى . القاهرة ، دار المعارف (طبعة جديدة) .
- شعرنا القديم ، رؤية عصرية . أحمد سويلم . القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة .
- قراءة في القصة القصيرة . محمد قطب . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- الكلمة والبناء الدرامى ، رؤية نقدية تحليلية مقارنة . د. سعد أبو الرضا . القاهرة ، دار الفكر العربى .
- لب البلاغة . بسيوى عرفة رضوان . القاهرة ، دار الرسالة للطباعة .
- لباب البيان . محمد حسن شرشر . القاهرة ، دار الطباعة المحمدية .
- مع شعر الدعوة الإسلامية . طه عبد الفتاح مقلد . القاهرة ، مؤسسة دار التعاون للطبع والنشر .
- المعارضة في الأدب العربى . إبراهيم عوضين . القاهرة ، مطبعة السعادة .

### ٢- الشعر :

- ملامح النقد الأدبى بين القديم والحديث . د. عبد الرحمن عبد الحميد على . القاهرة ، مطبعة الجامعات للطبع والنشر .
- من الأدب القديم . عبد الحليم حفى . القاهرة ، مطبعة السنة المحمدية .
- في النص الأدبى الحديث ، نظرات ونقدات . د. محمد سعد فشان . القاهرة ، مطبعة الجامعات للطبع والنشر (طبعة جديدة) .
- موسيقى الشعر . د. إبراهيم أنيس . القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية (طبعة جديدة) .
- النثر الفنى المصرى في العصر الحديث . عبد الباسط أحمد على جوده . القاهرة ، دار الرسالة للطباعة .
- نظرات تحليلية في علم البديع . فرج كمال أحمد سليم . طلخا ، مطبعة الرضا .
- النماذج البشرية في أدب ثروت أباطة . د. عبد العزيز شرف . القاهرة ، مركز الدراسات الصحفية بمؤسسة دار التعاون .
- أحزان الأزمنة الأولى ، شعر . نصار عبد الله . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- أحلى أوقات العمر . شعر . كمال نشأت . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- أطيب الشفق ، شعر . عاطف السيد . القاهرة .
- أميرة عبد الحصاد ، شعر . محمد كمال الدين امام . القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة .
- أوراق عاشقة . أحمد عبد الرحمن الشرقاوى . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- تباشير الأمل ، شعر . محمد عبد الستار محمد عماش . المنصورة .
- جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والاسلام . أبو زيد محمد بن أبى الخطاب القرشى . القاهرة .
- دار نهضة مصر للطبع والنشر (طبعة جديدة) .

- خاتمة المطاف . على الجارم . القاهرة ، دار المعارف .
- الخروج الى النهر ، شعر . أحمد سويلم . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- ديوان أحزان الشمس . فوزى الشلقاني . القاهرة ، دار الفكر .
- ديوان شوقي . توثيق وتبويب وشرح أحمد محمد الحوفي . القاهرة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر .
- قراءة في عين حبيبي . د . شعبان صلاح . القاهرة .
- كلام له معنى ، شعر بالعامية المصرية . ابراهيم جوان . القاهرة ، مطبعة الحضارة .
- مأساة الوجه الثالث ، أحمد عنتر مصطفى . القاهرة ، الهيئة المصرية للكتاب .
- مراثاة للصوت الدامي . حسن حمدي يحيى الدين . القاهرة ، معهد ايرين .
- النجم . . وأشواق الغربة . سالم حنى . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- نسيات في المهجر . أحمد صبحي محمد . القاهرة ، دار الفتح الحديثة .
- نفسى أعيش ، أزجال مصرية . عبد العال المصرى . القاهرة ، معهد رؤوف للطباعة والنشر .
- نفوس على ذراع النهر . محمد فهمى بندق . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- أرفض أن أكون رجلا . زينب رشدي . القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة .
- أعترف إليك . أحمد فؤاد تيمور . القاهرة ، دار المعارف .
- أوراق أدبية . فؤاد حجازي . المنصورة ، مطبعة طرمان .
- الحب أبدا لا يموت . احسان كمال . القاهرة ، مؤسسة دار الهلال .
- حتى لا يطير الدخان . إحسان عبد القدوس . القاهرة ، مكتبة مصر .
- حكايات انسانية وقصص قصيرة . سمير كرم فريد . القاهرة ، مطبعة قاصد خير .
- حنان . مجيد طويبا . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- الراية الزرقاء . عبد الوهاب عبد الحميد عمر .

### ٣- القصة :

- القاهرة ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر .
- روائع جبران خليل جبران . ترجمة ثروت عكاشة . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب (طبعة جديدة) .
- الزعيم ، قصص قصيرة ، أبو العطا أبو النجا . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- الزهور الخفية وقصص أخرى . على محمد وهبي . القاهرة ، دار مصر للطباعة .
- الشاعر الطموح . على الجارم . القاهرة ، دار المعارف (طبعة جديدة) .
- صالح وصالحه . كمال حسن . ط ١ . القاهرة ، مطبعة الحلبي .
- الصبيدي الثاني ، قصص قصيرة . فؤاد حجازي . المنصورة . مطبعة طرمان .
- الصلح خير . جميل يوسف . القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية .
- عشرة أيام تكفى . رشيدة مهران . القاهرة . المؤلف .
- عشقة زوجها . علام مصطفى . القاهرة ، مكتبة غرب .
- عيتان على الطريق . عبد الله الطوخى . القاهرة ، مؤسسة روز اليوسف .
- فتاة على حصان أحمر . مجموعة قصصيه . نعم عطيه . القاهرة ، مطبعة الجبلاوى .
- القرية المقطوعة . جلال الدين الحامصى . القاهرة ، دار الشروق .
- كل هذا لأنها حواء ، قصص قصيرة . نجيبه العسال . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- لعبة ياركها الشيطان . عنتر محيىم . الزقازيق ، دار النجاح للطباعة والتجليد .
- لغز علة النعناع . مصطفى أحمد مصطفى . القاهرة ، دار المعارف .
- لقاء عند الغروب ، قصة وطنية عاطفية . أمين محمد زين . ط ٣ . القاهرة ، مكتبة مصر .
- مرارة الحرب ، قصة حب من يونيو ١٩٦٧ . عصام دراز . ط ٢ ، القاهرة ، مطابع مؤسسة دار التعاون للطبع والنشر .
- مسافرة مع الجراح . جيلان حمزه . القاهرة ، مؤسسة أخبار اليوم .
- مغامرة فوق السد . يعقوب الشارونى . القاهرة .
- من وراء السدود . أحمد هاشم العلوى .

### ٤- المسرح :

- القاهرة ، دار نشر الثقافة .
- من يكون الرجل ، أفاصيص . أليغة رفعت . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- شعب مصر . . صفحات درامية من تاريخ الجبري . نعمان عاشور . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- الشمس والدنس . مسرحية ذات أربعة فصول . عماد الدين خليل . القاهرة ، دار الاعتصام .
- الكلمة الآن للدفاع . لينين الرملى . القاهرة ، دار الموقف العربى .
- المطر . ثلاث مسرحيات شعرية بالعامية . سمير الجمل . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- ملك الشحاتين . أوبريت . نجيب سرور . القاهرة ، دار الثقافة الجديدة .
- الوزير العاشق ، مسرحية شعرية . فاروق جويده . القاهرة ، مكتبة غريب .

### ٥- كتب وردت الى المجلة :

- أول الرواد . إبراهيم أسعد محمد . القاهرة ، مؤسسة المصرى للكتاب .
- البنيوية فى الأنثروبولوجيا وموقف سارتر منها . عبد الوهاب جعفر . دار المعارف . الأسكندرية .
- البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكو . عبد الوهاب جعفر . دار المعارف . الأسكندرية .
- حدث أبو هريرة قال . . . محمود المسعدى . تونس ، دار الجنوب للنشر .
- عباقرة الاسلاف . ابراهيم اسعد محمد . القاهرة ، مطبعة المعرفة .
- قصص أخرى . ابراهيم اسعد محمد . القاهرة ، مؤسسة المصرى للكتاب .
- القوى الخفية ، نظرات تاريخ السحر . ابراهيم اسعد محمد . القاهرة ، مطبعة الامانة .
- قصص واساطير فرعونية . ابراهيم اسعد محمد . القاهرة ، مؤسسة المصرى للكتاب .
- المرتد . ابراهيم اسعد محمد . القاهرة ، مطبعة المعرفة .
- موسم الهجرة الى الشمال . الطيب صالح . تونس ، دار الجنوب للنشر .
- النسر والصقر . ابراهيم اسعد محمد . القاهرة ، مطبعة المعرفة .

# مؤتمر الفولكلور والتنمية الاجتماعية

نبيلة ابراهيم

أن تكون استمراراً لحضارة الشعوب نفسها . أو بتعبير آخر ، ينبغي أن تبنى على أساس الموروث من القيم الحضارية . وليست الحضارة والقيم الموروثة ملكاً للماضي وحده . بل هي ماض ترك رواسيه في الحاضر ، وليس للمستقبل سبيل للهرب منها . فكيان كل أمة ، أو كل شعب . يتمثل في ماض وحاضر ومستقبل . والماضي وحده دون الزمنيين الآخرين هو القابل للتذكر . وكلما كان الماضى أكثر بعداً في التاريخ . كان أكثر إمكانية للتأمل الخادئ . ومن هنا يبدو أهمية الماضى بالنسبة للحاضر . فالحاضر مشدود إليه ، وهو يتأمله من بعد . وإلى جانب الحاضر والماضي هناك المستقبل . والمستقبل هو المتوقع والمأمول فيه . إنه ينطلق من الحاضر وما هو كائن إلى ما يمكن أن يكون . وبتعبير آخر إن الحاضر قلق والمستقبل أمل . فإذا كان الحاضر يقف على بعد من المآل ليتأمله . فإن هذا يعنى أن الحاضر يمثل وقفة بين التأمل والأمل ، أو هو قلق يتأمل الماضى وبأمل في المستقبل . والتأمل يعنى الاستفادة من الماضى ، كما أن الأمل يعنى القدرة على صنع المستقبل . وكل هذا معناه أن الماضى الموروث لا يعنى القديم البالى . بل الماضى المتجدد .

فالحضارة إذن - ويعد التراث الشعبى مظهرها من مظاهرها المحسوسة - ظاهرة اجتماعية وهي في وظيفتها الدينامية في حياة المجتمع تمثل ذكرى . ومن هنا يتمثل الخطأ في المقولة التي نستعملها دائماً وهي بناء حضارة جديدة ، إذ ينبغي أن تكون المقولة هي وضع برنامج عمل للمستقبل . يبنى على أساس الملامح الحضارية التي تحدت وأصبحت في ضمير الجماعة . وأما ما يضاف إلى التكوين الحضارى ويكون قابلاً للإندماج فيه . فإنه يصبح كذلك فيما بعد موضوعاً للذكرى .

ولكن إذا كانت التنمية ينبغي أن تتم من داخل

جميع أنحاء العالم قد أدركت في السنوات الأخيرة أن خلاصها من مشكلاتها الاقتصادية والاجتماعية والسياسية المترابكة لن يتم إلا عن طريق التنمية السريعة الفاعلة . وأصبحت كلمة التنمية من الكلمات الدارجة التي نسمعها في كل يوم أكثر من مرة ، ونقرأها أكثر من مرة .

ولا يختلف اثنان حول مفهوم كلمة التنمية كما تستعمل اليوم . كما لا يختلف اثنان حول مفهوم الدول النامية . فالدول النامية هي الدول التي تخلفت عن ركب التطور السريع الذي وصلت إليه الدول المتطورة من النواحي الاقتصادية والإنتاجية والتكنولوجية . وبناء عليه فإن التنمية تعنى النهوض بالبلاد النامية اقتصادياً وإنتاجياً وتكنولوجياً . وهنا نصل إلى أن مفهوم التنمية . على هذا النحو . يربط الدول النامية بعجلة الدول التي تقف خارج إطار هذا المفهوم ، مكونة مجموعة من الدول الغنية . أو على الأقل المكثفة بذاتها . التي تعطى ولا تأخذ . على المستويين الإقتصادى والفكرى . وبهذا يصبح مفهوم التنمية مفهوماً سياسياً في المقام الأول<sup>(١)</sup> .

فلما سارت البلاد النامية في طريقها إلى التنمية . وقطعت شوطاً في سبيل ذلك . إذا بها تدرك التناقض بين التنمية الاقتصادية التي تحققت في النهاية مزيداً من الدخل للأفراد . والتوازن الاجتماعى الذى لا يمكن أن يتم إلا من واقع ديمامية المجتمع نفسه . ومن ثم فقد وقفت لتتدبر أمرها . وتراجع حساباتها ، وبدأت تبحث في ضرورة إحداث التوازن للمجتمع بأسره . ومن هنا كان المدخل لإثارة المشكلات الثقافية . وفي هذا المجال أدلى الفولكلوريون بدلوهم . وتساءلوا عما إذا كان للتراث الشعبى دور أساسى في ضبط عجلة النمو الإقتصادى ، بحيث يحدث التواء داخل المجتمع كله على نحو منضبط ومتوازن . فالتنمية الحقيقية ينبغي

كان هذا هو موضوع المؤتمر الذى عقده معهد الدراسات الإفريقية والآسيوية بجامعة الخرطوم فيما بين الثانى والخامس من شهر فبراير عام ١٩٨١ .

والموضوع جديد قياساً على الموضوعات التي تناولتها مؤتمرات الفولكلور بالبحث من قبل على المستوى الدولى ، إذ أن نصوص الأدب الشعبى كانت تفرض نفسها بشكل أو بآخر في هذه المؤتمرات فإذا ما تعدت الأبحاث النصوص إلى المجال الاجتماعى . فإنها تبحث في دور الراوى في عملية نقل التراث . أو تبحث في المتغيرات التي يمكن أن تعزى النصوص نتيجة للمتغيرات الاجتماعية . ولكنها تقف عند حد رصد هذه المتغيرات في النصوص .

ولا نود أن نقلل من قيمة هذه الأبحاث . فلقد كانت يجدينها العلمية . قادرة على تفجير كل الموضوعات التي يمكن أن تستغل في دراسة هذه النصوص من ناحية قيمتها على المستوى الفردى والمستوى الاجتماعى ، وكشفها عن اللاشعور الجمعى . وتوضيح دلالتها ودلالة رموزها من الناحيتين النفسية والاجتماعية . ثم تعدت هذا كله إلى البحث عن بنائها الفنى الذى يمكن أن يكشف عن بناء الفكر البشرى . هذا إلى جانب تأكيدها للعلاقة الوثيقة بين حضارة الشعب ومادة تراثه .

وكان لابد ، بعد أن استنفدت هذه الأبحاث أغراضها ، أن يخطط البحث خطوة جديدة . مساهمة في هذا اتجاهات البحث اليوم في الآداب الأخرى التي تسعى جاهدة . على المستويين النظرى والتطبيقي ، إلى أن تكشف عن مشكلات الحياة ومتناقضاتها التي تنعكس بدورها في التأليف الفردى .

وليس غريباً أن ينبثق التفكير في هذا الموضوع لدى مجموعة من الدول النامية . وألا تفكر فيه الدول الغنية أو المكثفة بثرواتها . ذلك أن الدول النامية في

حضارة المجتمع ، فما علاقة الفولكلور أو التراث الشعبي بالتنمية ؟

وقد أجاب المؤتمر عن هذا السؤال بأن الحضارة بوصفها ذكرى لتجارب الجماعة ، لابد أن تترجم في النهاية إلى نصوص ومعارف تكشف عن سلوك الجماعة وفكرها . ولا تترجم الحضارة إلى نصوص ومعارف إلا بعد أن تعيش في ضمير الجماعة بوصفها معارف جمعية وفكرًا جمعيًا . وبناء على هذا فإن التراث الشعبي يمثل مكونًا أساسيًا من النظام الحضاري ، أو لنقل إنه يمثل إشارات لغوية وغير لغوية لهذا النظام . ثم يحدث أن تتراكم المعارف والنصوص . ولكن يعاد توزيعها وتعديلها في كل فترة من خلال دينامية البناء الداخلي للنظام الحضاري ، بحيث يتلاقى القديم والجديد ، فلا يحى القديم كلية ، بل يعاد تنظيمه . ثم يتحرك القديم مع الجديد وفقًا لمعايير قيمة ترتبط بالحضارة القائمة .

ومعنى هذا أن أشكال التعبير الشعبي التي تعد بلورة فنية ورمزية للبناء الحضاري . تسير في اتجاهين متضادين : اتجاه يعمل على النسيان ، واتجاه يقاوم النسيان . فما ينسى من المعارف والنصوص يفسح الطريق لمعارف ونصوص أخرى لا تنفصل عن الأولى كلية ، بل ترتبط بها ارتباطًا إيجابيًا بالأب . وهذا في كل حالة يمثلان أنظمة إشارية لواقع ما . ومعنى هذا أن النمو الذي يروج للمجتمع لا يمكن أن يؤدي ثماره إذا كان مستوردًا وغريبًا عن الشعب ، كما أنه لن يؤدي ثماره إذا فرض فرضًا على الشعب . وإنما ينبغي أن يكون التغيير قابلاً لأن يتحرك مع دينامية الحياة القائمة . وهنا تمثل وظيفة التراث الشعبي في كونه وسيلة لفهم الناس وفهم حياتهم . وأكثر من هذا يعد وسيلة لفهم مشاكلهم . ومن ثم فإن علاج المشاكل يكون نابعاً من الناس وموجهاً إليهم<sup>(1)</sup>

وهنا نصل إلى جوهر موضوع المؤتمر . وهو دور الفولكلور في التنمية الاجتماعية . وفي هذا المجال ناقش المؤتمر أبحاثاً على جانب كبير من الأهمية . ويمكننا أن نقسم هذه الأبحاث من حيث تناوّلها للجوانب المختلفة للموضوع إلى ثلاث مجموعات : المجموعة الأولى وتشمل الأبحاث التي تناولت الموضوع من جوانب نظرية ، فهي تبحث في الفولكلور بأشكاله المختلفة . بوصفه تعبيراً عن بناء الحياة الشعبية والفكر الشعبي . مؤيدة أقوالها بنماذج من التعبير الشعبي . كما تبحث من ناحية أخرى عن أثر الفولكلور في تربية الأجيال التي يعول عليها في استمرارية الحياة في إطار مجتمع عامل متناسك .

فالفولكلور بهذا المعنى ليس مجرد حكايات وأمثال أو غير ذلك من أشكال التعبير ، بل إنه يعني الحياة الشعبية المنظمة وفقاً لمفاهيم وقيم حضارية متوارثة . ومن أهم ما نحرص عليه الجماعة الشعبية تربية النشء على القيم التالية :<sup>(2)</sup>

١ - تنمية شخصية الإبن من الناحية الأخلاقية وإعداده فيزيائياً لكي تنمو مهاراته .

٢ - تعويده على احترام من هو أكبر منه

٣ - تربيته على إتقان مهارة معينة . وإعداده سلوكياً للقيام بالعمل المخلص الجاد .

٤ - تنمية شعوره بالانتماء إلى الآخرين ومشاركته في أعباء الأسرة وشئون المجتمع

٥ - تربية حسه عن طريق فهمه لتراث الجماعة وقيمها .

ومن الطبيعي أن تكون أشكال التعبير الشعبي بمثابة أدوات توصيل جيدة لكل هذه القيم ، أي أنها تساعد بدورها على نمو شخصية الفرد وفقاً للمعايير التي اصططلحت عليها الجماعة . وإذا كانت عملية الإنماء تتم أساساً من خلال الفرد الذي ترقى على حس اجتماعي راسخ ، فإن هذا يعني أن التنمية بمعناها الواسع لا تتمثل في مجموعة من مظاهر التنمية الحادثة التي لا تتجاوز السطح إلى الأعماق ، بل تعني النمو من داخل البناء الاجتماعي . ومن ثم فقد تساءلت بعض الأبحاث النظرية الأخرى عما إذا كانت التنمية ، وفقاً لهذا المفهوم الصحيح . يقصد بها قطاع معين من المجتمع أم يقصد بها المجتمع بأسره . فإذا كان يقصد بها المجتمع بأسره ، وهذا ما ينبغي أن يكون . فإن القيم الشعبية الإيجابية المتوارثة ينبغي أن تصل إلى الشعب بأسره من خلال أشكال تعبيره .

وهنا نصل إلى المجموعة الثانية من الأبحاث . التي قدمت للمؤتمر . وهي تلك الأبحاث الميدانية التي تثبت عملياً أن التنمية التي لا تراعى البنية الشعبية في تكوينها الحضاري قد تأتي بعكس ما هو مطلوب . بل إنها قد تؤدي إلى انهيار القيم الحضارية الأصيلة .

ومن بين الأبحاث القيمة التي قدمت للمؤتمر في هذا المجال . بحث ميداني تم في منطقة التوبة السودانية<sup>(3)</sup> وقد كانت الجماعة في هذه المنطقة تعيش وفق نظام جماعي متكامل ، بحيث كانت عمليات الزراعة تتم من خلال تنظيم جماعي مصطلح عليه ومحترم من الجميع . وكان كل فرد . صغيراً كان أم كبيراً . يقوم بدوره في هذه العمليات . كما كان التعبير الشعبي يقوم بدوره في كل مرحلة يجمع ويسلي ويؤكد الوحدة الجماعية . وقد حدث بعد هذا أن رؤى إدخال التكنولوجيا الحديثة على هذا المجتمع الزراعي . وليس هناك من يعارض إدخال الآلة في المجتمع الريفي بطبيعة الحال . ولكن الذي حدث أن الآلة دخلت فجأة على هذا المجتمع لتعطّل نظاماً قديماً مشرعاً ومتوازناً . وتستبدل به نظاماً آخر جديداً كل الجودة . يتطلب تغييرات جوهرية في بناء المجتمع . فلما عملت الآلة تراخى نشاط الفرد تدريجياً . ولما بدأت الآلة توقف لأسباب فنية أو اقتصادية . توقف الإنسان والآلة معاً . ثم بدأ المجتمع يتفكك بعد أن كان يعمل

في وحدة واحدة . وكانت النتيجة أن هجر السكان الأرض ونزحوا إلى المدينة .

وكما لم يراع التخطيط السليم ارتباط عملية الإنماء بكيان المجتمع الشعبي في البلاد النامية ، لم يراع كذلك التخطيط السليم في ربط التعليم والبرامج الإعلامية بتراث البيئة الشعبية وقيمها .<sup>(4)</sup> فبرامج التعليم لم تفرق بين ما توصله للقرية وما توصله للمدينة . ومن الطبيعي أن يشعر أبناء الريف بانفصام تام بين تراثهم وما يتلقونه في المدارس . فلما بدأت الإذاعة المرئية تغزو المجتمع الريفي نتيجة إدخال الكهرباء فيه ، توقفت القدرة الإبداعية عند الفرد . أو لنقل إنها في سبيلها إلى التوقف . إذ أن البرامج الإعلامية أصبحت تستهلك وقته وفكره في الاستغراق في كل ما هو غريب عنه وعن مجتمعه . ثم جعلته يعست مع نفسه بدلاً من أن يتكلم مع الجماعة . وينصت وحده بدلاً من أن يجبل فكره في حديث الجماعة . وعندما يتدخل بناء الجماعة الشعبية بميل الأبناء إلى الهجرة منه إلى المدينة حتى إن كان لديهم عمل يربطهم بالأرض .

وفي هذه الحالة يصبح هؤلاء عائلة على مجتمع المدينة ، وتصبح النتيجة أنه لم يستفد منهم مجتمع القرية كما لم يستفد منهم مجتمع المدينة .

وهكذا ترتب الأمور بعضها على بعض بحيث تصبح في غير صالح المجتمع الريفي والمدني ، ومن ثم في غير صالح التنمية الحقيقية المطلوبة .

وكما عالجنا أبحاث المؤتمر مجتمع القرية وموقوفات تنمية فيه . درست كذلك مشكلة الشباب في المدينة . الذين أوشك أن يحدث لهم انفصام تام عن تراثهم ومن المعروف أن المجتمع المتكامل لابد أن يكون كل فرد فيه . أبنياً وجد متتبهاً إلى تراث حضاري واحد . مهما تعددت أشكاله ومصادره . ولكن الذي حدث أن الثقافة التي يزود بها الأبناء منذ طفولتهم حتى مرحلة نضجهم الكامل . سواء كان هذا من خلال المؤسسات التربوية أو الإعلامية قد ضلخ من مشكلة شبابنا . تلك المشكلة التي تستل في جوهرها في موقف الشباب من الزمن فالشباب لم يعد يرغب في تمثل فكرة تسلط الماضي الذي يتجسد له في سيطرة الآباء والكبار والتاريخ على الحاضر والمستقبل . ولهذا فهم يعارضون فكرة تسلط أي زمن على الآخر ، إنما الأزمنة لديهم متساوية . وليس ثمة تأثير لزمن على آخر . ومعنى هذا أن الشباب يدع إلى فكرة ديمقراطية الزمن ، ومن ثم الزمن الغابر لا يعد أفضل الأزمنة . كما أنه ليس هو الأقوى الذي يفرض سلطانه على الأزمنة التالية .

وباختصار فإن الماضي والمستقبل بالنسبة للشباب لا يمثلان الحقيقة ، وإنما الحاضر وحده هو المحلل بأبعاء هذين الزميين . وهو الذي يمثل الحقيقة



يتكلم فيه الأفراد ويصغى الصغير فيه إلى الكبير إذا تحدث أو أبدع . فإذا كفر المجتمع عن الإنصات إلى أشكال تعبيره وعن الإبداع في الوقت نفسه ، وأصبح بدلاً من هذا صامتا يصغى إلى ما تقدمه له الإذاعة المرئية وغير المرئية ، تقوض بناء المجتمع الشعبي في القرية من أساسه .

ولهذا لا بد أن نراعى خصوصية ما تقدمه للقرية ، ولا بأس من أن تكون لها تربية ثقافية خاصة بها ، ولا بأس من أن تكون لها برامج إذاعية مستقلة .

والمدينة كذلك بما فيها من شباب وأطفال وكبار . ينبغي أن يطرح عليها تراث الأمة على المستوى الشعبي والحضاري بوجه عام ، بحيث يرشح في نفوس أفرادها قيمياً ومثلاً تنبع من هذا التراث نفسه . ومن هنا يجب أن يعاد النظر في البرامج التعليمية والبرامج الثقافية على أساس من هذا المفهوم . ولقد قدمت المؤتمر في هذا المجال أبحاث مستفيضة تنتقد مناهج التعليم الحالية وتقرح البديل لها ، كما قدمت أبحاث جادة تفيد من أشكال التعبير الشعبي في المجالات الثقافية العامة ، وفي ثقافة الطفل ، بل في مجال الطب .<sup>(٨)</sup>

ولا يسعى في النهاية إلا أن أثره بجهود هذا المؤتمر وجدته . واستيعاب الأعضاء المشتركين فيه من الدول الإفريقية ، المقيمين منهم في بلادهم أو خارجها ، لكل أبعاد الدراسات الشعبية . بحيث كان متطابقهم في أبحاثهم من الواقع العلمي والعمل وليس من مجرد الأمل الواهم .

كما أود أن أشيد بجهود معهد الدراسات الإفريقية والآسيوية بجامعة الخرطوم في جمع مادة التراث الشعبي وتصنيفها ودراساتها على نحو جعلني أشعر بأنني أتعرف حقاً على جهاز علمي منظم على نحو مانراه في البلاد المتقدمة .

الموضوعات الفولكلورية . بدلاً من دراسة كل موضوع على حدة . وهذا في مجال دراسة مجتمع القرية .

٣ - اكتشاف القوانين العامة ، إما عن طريق الاستقراء أو عن طريق الاستدلال القياسي .

وهذه القوانين هي التي تحكم عملية النظام الذي يكون موضوعاً للدراسة<sup>(٩)</sup>

وهنا نصل إلى المجموعة الثالثة والأخيرة من الأبحاث التي تبحث في العلاج من خلال البحث في الوسائل العلمية والعملية التي يمكن أن يبتدئ بها بحيث تحقق التنمية للشعب بأسره وليس للجماعة دون أخرى . وتبدأ هذه الأبحاث من مطلق مفهوم جديد للتنمية ، فالتنمية لا تعني مجرد زيادة الدخل وزيادة الإنتاج . بل تعني النمو في الرصيد الحضاري الذي يؤدي بدوره - بالضرورة - إلى زيادة الإنتاج .

ولا ينبغي علينا أن الدافع وراء جمع التراث إما أن يكون الهواية ، أو الرغبة في دراسته نظرياً ، أو الاستفادة منه في أعمال فنية . وكل هذه الدوافع تؤدي ولا شك إلى نتائج جليلة على المستوى العلمي والوطني . ولكن السؤال الذي ينبغي أن يثار بعد هذا - هو : ما الذي يفيد المجتمع الشعبي من كل هذا ؟ إن الأبحاث تتم في عزلة عن المجتمع الشعبي وكأنها ليست ملكاً له . ولهذا ينبغي أن تكون مواد التراث الشعبي موضوعاً لدراسة المجتمع الشعبي والكشف عن متناقضات الحياة المعاصرة فيه كما يحسها الإنسان الشعبي . فالتنمية لا يمكن أن تتحقق من الخارج أو بعيداً عن فكر الشعب ومثله وقيمه .

هذا من ناحية إعادة النظر في التراث الشعبي نفسه ، أما من ناحية ما يقدم لمجتمع القرية فإنه ينبغي أن يكون خادماً لأسس بناء المجتمع الشعبي من حيث أنه مجتمع يقوم أصلاً على التصالح والتضامن ، وليس على أساس التنافس الفردي ، كما أنه مجتمع

وحدها . ومن ثم فإن الثقافة الحقيقية بمفهومها الواسع هي ما يقدمه له الحاضر وحده . كما أن الأمل لا ينبغي أن يتجه إلى المستقبل بقدر ما يتركز على الحاضر . فالماضي والمستقبل وهم كبير . والحاضر وحده هو الحقيقة الحقيقية .

وبما لا شك فيه أن هذه المشكلة التي يعاني منها شبابنا ، والتي قد يشاركه فيها شباب العالم في كثير أو قليل ، قد ضحمتها الحصيلة الثقافية التي يستقبلونها من أجهزة مختلفة . والتي أحدثت لديهم نوعاً من الانفصام بينهم وبين تراثهم . سواء كان هذا التراث حياً مثلاً في التراث الشعبي ، أو قدماً مثلاً في التاريخ . ولو أن التراث بكل ما فيه من إيجابيات . وصل إلى شبابنا منذ طفولتهم بطريقة واعية عميقة . كما يحدث في دول العالم المتقدمة ذات الحضارة إلى شبابنا منذ طفولتهم بطريقة واعية عميقة . كما يحدث في دول العالم المتقدمة ذات الحضارة القديمة . لما أحس شبابنا بهذه الغزوة الفكرية إزاء التفكير الحاد في الماضي أو المستقبل .

ومعنى هذا أن مواد التراث الشعبي لا ينبغي أن تكون ، من ناحية الدراسة ، هدفاً في حد ذاتها . بل ينبغي أن تكون وسيلة لفهم الشعب ، إذ هي في النهاية خلاصة فكره ، وحصيلة متناقضات حياته ، ووجوه الصراع فيها<sup>(١٠)</sup>

ولقد أشار أحد الباحثين إلى أسس المنهج البنوي التي يمكن أن تكون وسيلة ناجحة في فهم الحياة الشعبية . وتتمثل هذه الأسس فيما يلي : -

١ - ليس هناك مظهر سلوكي أو نص سلوكي أو نص شعبي يعيش في عزلة عن مظاهر السلوك وعن النصوص الأخرى . بل إن الكل يعمل داخل نظام واحد . ولا بد أن تدرس مظاهر هذا النظام بوصفها وحدات تتحرك في إطار هذا النظام .

٢ - يترتب على هذا أنه يتحتم دراسة العلاقات بين

## ● هوامش

Michael. P. Massawe: The role of oral Tradition in Socio-Economic development The case of oral literature and the Tanzanian Experience.

Maikudi' Kage: Folklore and National Development/Theoretical Consideration. (١)

Habib Ahmed Daba: The Institution of Hausa Oral Singers as an Educational Tool in Nigeria. (٨)

Yousif Hasan Madani: Development and Traditional Crafts in the Sudan- Case study.

Aliu Babas Fafunwa: Folklore in Nigerian Traditional Education. (٣)

Sayyid H. Hurreiz: Folklore and National Development a Challenging Paradox. (٤)

Al Haj Bilal Omar: Positive and Negative Aspects of development on the Folklore of the Northern Sudan. (٥)

Eltalib Hag Ateya: Traditional Culture and Mass - Media - A Paradox. (٦)

T. S. Y. Sengo: African Folklore as an Educational Institution. (١١)

(٢) أنظر : أ - نبيلة ابراهيم : دور الفولكلور في التنمية الإبداعية

ب - أحمد عبد الرحيم : نفس البحث عن التراث - المجامع في الدراسات الفولكلورية السودانية

ج - Ahmed el Safi: Traditional Medicine and its role in health promotion.

Khalid al Mubarak: From Ritual to Performance.

# مؤتمر رفاعة رافع الطهطاوى رأس النهضة الثقافية

نصار عبد الله



مركز تحقيق تكاملي لعلوم إسلامي

لا في تاريخ مولده ، ولا في تاريخ وفاته ، ولا في ذكرى سفره إلى باريس أو عودته منها ولا بمناسبة ذكرى أى إنجاز من الإنجازات العديدة التي أقرن بها اسم رفاعة رافع الطهطاوى ، وإنما في تاريخ تصادف أن يكون هو يوم الخامس والعشرين من فبراير الصحى بقاعة الشعب بسوهاج هذا المؤتمر الذى يحمل اسمه .

أساتذة الكلية المضيئة - آداب سوهاج - نذكر منهم د . أحمد سيد محمد د . البدر اوى زهران - د . سيد على محمد - د . شعبان ربيع طرطور - د . منير حجاب . وقد تبانت موضوعات البحوث التي قدمها الأساتذة المشاركون حيث دار كل منها حول جانب بعينه من جوانب رفاعة ، ففي البحث الذى قدمه الأستاذ الدكتور أحمد حسين الصاوى بعنوان « رفاعة والصحافة » تناول الأستاذ الباحث من خلال دراسة فاحصة متأنية تأثير الصحافة الغربية على رفاعة ، وكيف انعكس هذا التأثير على فهم رفاعة لطبيعة العمل الصحفى ومضمونه ووظيفته ، وهو ما حاول أن ينقله بالتالى إلى الصحافة المصرية ، لقد تشرب رفاعة الروح الديمقراطية الليبرالية التي اتسمت بها الصحافة الفرنسية خلال الفترة التي عاشها في فرنسا وحاول أن ينفث شيئا من هذه الروح في « الوقائع المصرية » بوجه خاص لكنها سرعان ما ضاقت بها وبه في عصر من الحكم الاستبدادى ، وهكذا لم يقدر له أن يستمر محررا في الوقائع سوى بضعة أعداد يسيرة ، ثم كف عن الكتابة فيها ، على خلاف ما ذكره الدكتور ابراهيم

الذى جاء به هو سلسلة من المراقيل الإدارية والمالية التي دفعت بكلية الآداب بسوهاج - صاحبة المؤتمر - إلى إرجاء موعد انعقاده مرات عديدة على مدى عامين كاملين منذ أن نشأت فكرة المؤتمر لأول مرة إلى حد أن المسئولين بالكلية اضطروا إلى تعديل الموعد حتى بعد أن وجهت الدعوة فعلا لحضوره ، ثم أثمر الإصرار في النهاية ثماره المرجوة وقبض الله للمؤتمر أن يفتتح أولى جلساته في صبيحة الخامس والعشرين من فبراير عام واحد وثمانين وتسعمائة وألف ، وأن يشارك فيه عدد من الأساتذة والمفكرين والباحثين الذين ينتمون إلى جهات ومؤسسات علمية شتى نذكر منهم د . أحمد حسين الصاوى ( الجامعة الأمريكية ) - د . عبد الفتاح الديبى ( وزارة الدولة للثقافة ) - د . محمد عويس ( جامعة المنيا ) - د . ابراهيم بسيوفى ( جامعة عين شمس ) - د . عبد الرحمن شعيب ( جامعة عين شمس ) - د . محمد نصر مهنا ( جامعة أسيوط ) - د . فتحى محمد أبو عيسى ( جامعة المنوفية ) - د . حسن الليبى ( جامعة أسيوط ) - الأستاذ سامح كرم ( الأهرام ) بالإضافة إلى عدد من

ربما يقال في هذا المجال إن كل لحظة من لحظات تاريخنا المعاصر إنما تمثل في حد ذاتها مناسبة ملائمة لإحياء ذكرى هذا الرائد العظيم الذى أوقد جذوة من النور ما تزال باقية ، هذا الرائد الذى تجاوزت آثاره حدود حياته لتصبح جزءا من مكونات العقل المصرى الحديث نشهده بلادنا إلا ويدين صاحبه بفضل مباشر أو غير مباشر لذلك القبس من النور الذى أوقده رفاعة على أرض مصر منذ ما يقرب من قرن ونصف القرن والذى تناقلته من بعده الأجيال .

ربما يقال ذلك وغير ذلك في معرض الإشادة بهذا الرائد العظيم الذى يجد الاحتفال به مناسبة الملائمة مع كل لحظة نشعر فيها بأننا متآلفون متناغمون مع أقصى ما وصلت إليه حضارة الإنسان في كل مكان ، دون أن تفقد إحساسنا بأننا مازلنا رغم ذلك الأبناء المنتمين لهذا الوطن .

ربما يقال ذلك وغير ذلك ، وهو كله حق محض لامرأ فيه ، لكن من الحق والأمانة كذلك أن يقال إن العامل الأول في تحديد تاريخ المؤتمر على النحو

عبد - في تاريخه للوقائع المصرية - من أن رفاة رافع قد عمل بها في الفترة من ١٨٤٢ إلى ١٨٥٠ وتابعه في هذا القول كثير من الباحثين دون أن يعنى أحدهم بأن يرجع إلى أعداد الوقائع المصرية ذاتها خلال الفترة المذكورة ، ليتحقق بنفسه - كما فعل الدكتور الصاوي - من أن رفاة كان مداوما على التحرير فيها . وما يجدر بنا ذكره هنا أن هذا البحث هو استكمال لبحث سابق قدمه الأستاذ الدكتور إلى مؤتمر علمي بمائل عقد بكلية الآلسن منذ سنوات ثم تابع بحثه بالعديد من الإضافات حتى ليكاد البحث في صورته المزينة أن يصبح مؤلفا متكاملًا في موضوعه ، لعله يصدر يوما في كتاب مستقل . ومادونا في معرض الحديث عن رفاة والصحافة فلا يفوتنا هنا أن نشير إلى بحث آخر تقدم به إلى المؤتمر الدكتور منير حجاب بعنوان « رفاة صحفيا » أكد فيه أن رفاة من خلال تطويره لأسلوب الكتابة الصحفية ومن خلال تطويره لموضوعاتها إنما يكشف عن وعي حقيقي وإدراك لوظيفة الصحافة باعتبارها أداة للاتصال بالجمهور .

ثم نتقل من رفاة الصحفي عند الدكتور الصاوي والدكتور حجاب إلى رفاة « الفكر السياسي » عند الدكتور محمد نصر مهنا ورفاة « فقيه القانون » عند الدكتور حسن الليدي ، فقد تقدم الدكتور نصر مهنا إلى المؤتمر ببحث عنوانه « الفكر السياسي لدى رفاة الطهطاوي » كما تقدم الدكتور الليدي ببحث عنوانه « دور رفاة الطهطاوي في تطبيق القواعد الأصولية الإسلامية على القوانين الفرنسية » وهما بحثان متصلان متكاملان بمقدار ما تتصل دراسة السياسة بالقانون وتتكامل معها ، فقد أبرز الباحثان - كل على حده ، ومن منظوره الخاص - إيمان رفاة بالقيم والمثل السياسية العليا كالحرية والعدل ، واستشهد كل منهما بترجمته للدستور الفرنسي وتعليقه على مواده ، وكأنه بهذا يضع لمواطنيه مثالا لما ينبغي أن تكون عليه العلاقة بين الحاكم والمحكوم ، غير أن تأثير رفاة بالتشريعات الفرنسية لم يكن تأثيرا سلبيا فقد استطاع أن يمزج بينها وبين تراث الفقه الإسلامي وأن يردّها إلى مصادر هذا الفقه العظيم من كتاب وسنة وإجماع واجتهاد ، على النحو الذي أبرزه الدكتور الليدي في بحثه .

ثم نتقل مرة أخرى من رفاة الصحفي ورفاة المنظر السياسي ورفاة الفقيه القانوني إلى جانب آخر طريف هو رفاة الشاعر الوطني ، ففي البحث المقدم من الدكتور أحمد سيد محمد ، عن شعر الوطنية عند رفاة الطهطاوي قدم الباحث دراسة ضافية عن شعره الوطني بادئا بتحديد معنى الوطن ومنها إلى أن الوطن عند رفاة يجد حدوده في حدود مصر ، وفي داخل هذا الإطار تدور مضامينه الشعرية . ولم يفت صاحب البحث أن يعرض له من الناحية الفنية حيث نجده يؤكد لنا أن رفاة وإن كان مجددا للشعر وعلى

نحو ما فإن تجديداته في هذا المجال محدودة النطاق لا يمكن مقارنتها بتجديده لغة النثر .

ثم يتقدم الدكتور شعبان ربيع طرطور ببحث ممتع ومثير قدر ما هو علمي ودقيق ، ففي هذا البحث الشائق الذي جعل عنوانه « رفاة الطهطاوي مظهر من مظاهر النهضة في الشرق » عقد الباحث - وهو من المتخصصين في الثقافة الفارسية - مقارنة طريفة بين النهضة الفكرية التي شهدتها مصر على يد رفاة وبين نهضة مماثلة شهدتها إيران في نفس الفترة تقريبا . ورغم أن الباحث قد أورد مقارنته في حياد شديد مكتفيا بذكر الوقائع والأمثلة دون أن يتجاوز ذلك إلى استنباط النتائج أو تحليل المقدمات . على الرغم من ذلك ، فإن القارئ لهذا البحث يخلص بسهولة إلى أن تاريخ الشرق الإسلامي ليس جزرا منفصلة ، تدور كل منها حول ظواهرها الخاصة وتحكمها قوانينها الموضوعية المنفصلة ، بل على العكس من ذلك فإن أسباب التشابه ووشائج الصلة ما بين الظواهر التي يشهدها المشرق الإسلامي بين الحين والحين لم ي أوضح بكثير من جوانب الاختلاف والتباين .

وبعد فلن يتسع لنا المقام ولا الجهد للوقوف عند كل بحث على حدة ، حيث تباين حصاد هذا المؤتمر - كما أسلفنا - من دراسة للصحافة إلى دراسة للسياسة والقانون ، ومن دراسة للنظرية التربوية ( د . محروس سيد موسى ) إلى دراسة لموقف رفاة من اللغويات الحديثة ( د . البدرأوى زهران ) ومن دراسة مقارنة شائقة للنهضة الثقافية في الشرق الإسلامي ( د . شعبان طرطور ) إلى دراسة أخرى شائقة حول « أثر باريس على كل من طه حسين ورفاة الطهطاوي » ( د . محمد عويس ) ، بالإضافة إلى بحوث عديدة أخرى حفل بها هذا المؤتمر الحافل .

لن يتسع لنا المقام ولا الجهد للوقوف عند كل بحث على حدة لكننا نسجل هنا أن سائر البحوث - على تباين موضوعاتها ومستوياتها من الدقة والأصالة<sup>(١)</sup> - قد جمعت بينها خيط واحد مشترك هو وعي الباحثين بمدى أصالة رفاة وهو يقف في مواجهة ثقافة جديدة غريبة . إنه يقبل عليها في شجاعة الرائق التي لم تمنحها دهشة المنبر بعالم جديد ، إنه يتجاوز انبهاره هذا إلى مرحلة الحضم والتمثل والمزج بين جذوره الأصيلة وبين هذه العاصرة المعاصرة الجديدة . إنه لا يقف جامدا أمامها ولكنه في الوقت ذاته لا يغترب ولا يتغرب ، إنه يتأغم ما بين تراثه وما بين التراث الغربي في سمفونية رائعة . ثم يبقى بعد ذلك بحث أخير آثرنا أن نرجعه إلى نهاية الحديث . لما يمثل فيه من ظاهرة خطيرة كثيرا ما نلمسها لدى بعض أرباب الفكر والقلم . ونعني بها الانبهار السطحي بالمصطلح الأجنبي واستخدامه في غير موضعه ، وفي غير سياقه الفلسفي الأشمل الذي لا ينبغي بل ولا يمكن فصله عنه ، وهكذا يحى بحث بعنوان « التفسير

الديالكتيكي لأسلوب رفاة في التخليص » ليقتر في بساطة لافتة أن هذا الامتزاج بين ثقافة الشرق والغرب عند رفاة اسمه الديالكتيكية ، أو الديالكتية ( في معرض مقارنته التي يقيمها على سبيل الحذقة بين الاشتقاقيين ) متوهما بذلك أنه قد اكتشف جديدا ، ناسيا أن ليس كل امتزاج بين وضعين متقابلين هو امتزاج ديالكتيكي ، وأن الصيرورة الديالكتيكية ذات ملامح معينة فهي تنبع من الوضع ذاته باعتباره منظوريا على نفيه ثم باعتبار النقي منظوريا كذلك على على نفيه وهكذا صعودا إلى الحقيقة النهائية التي هي الفكرة المطلقة عند هيجل والتي هي المجتمع اللامطبق عند كارل ماركس .

لقد كان ينبغي على الباحث بادئ ذي بدء أن يقرر لنا صراحة أو ضمنا أى المنطلقات هي التي يصدر عنها تحليله (الديالكتيكي) . يصدر عن منطق هيجل أم عن منطق ماركسي أم عن منطق جديد . ! كان عليه أن يربط ما بين هذا المنهج في التحليل وبين موقف فلسفي شامل في الوجود والمعرفة ، وبهذا وحده يصبح استخدامه لهذا المصطلح مقبولا ومفهوما ، فهل هذا هو ما فعله الباحث ؟ كلا فقد أنفق جانبيا من بحثه للحديث عن صباه الباكر ( صباه هو لا صبا رفاة ) وأنفق جانبيا آخر لبسط مفهوم الديالكتيك على نحو يسخط أنصار هذا المنهج وخصومه معا ، وذلك قبل أن ينتقل إلى بسط النماذج التي يزعمها الديالكتيكية في أسلوب رفاة في التخليص بادئا بالموقف الديالكتيكي الأول الذي هو ، ونحن هنا نستخدم عبارات الباحث بالنص .

(أ) هي رفاة بشرقيته ومصريته وإسلامه وأزهريته

(ب) هي باريس عاصمة كبرى من عواصم الغرب بكل ما في الغرب من حضارة .

وربما يروق المشتغل بالفلسفة أن يسائل صاحب هذا البحث كيف ساغ له أن يتصور أن (ب) هي مرحلة النقي الضروري الذي لابد أن يتمخض عنه (أ) ؟ ثم ما مبرر هذا التصور وما هدف الباحث من هذا الضرب من التحليل ، غير أننا نتجاوز هذا السؤال الجزئي وغيره من الأسئلة الجزئية لنطرح التساؤل الأهم وهو : « أما أن لنا ونحن نحكي ذكرى رفاة أن نحسن تمثيل روح هذا الرائد العظيم ؟ ! »

#### ● هوامش

(١) قررت محافظة سوهاج طبع البحوث التي قدمت إلى هذا المؤتمر ، وقد تم اعتناء المبالغ اللازمة للطبع وبدأ العمل فعلا في إعدادها للنشر في كتاب لعله يصدر قريبا

# THIS ISSUE ABSTRACT



Therefore, we present two translated papers in the present issue. The first paper translated by Abd el-Fatah El-Didi, is entitled «The Phenomenological Approach to Literature: Its Theory and Methodology». The second paper translated by Maher Shafiq, bears the title «The Ontological Approach to Literature». We hope the reader notes the opposing views expressed in these articles.

In making reference to the phenomenological approach to literature, Robert Magliola identifies critics working within the framework of Husserl's phenomenology. Other labels used for this group of critics include «The Geneva School» and «The Critics of Consciousness». The latter rubrics were devised by Sarah Lawall as a title of her book on these critics (1968).

Most of these critics regard literature as a *fictive event* not as an *object*. They, characteristically, speak openly of the author's experiential patterns as actually present and operative in the literary work. Through analysis of experiential patterns latent in the work, they focus on the unique role of the author's self in its involvement with the world. They thus undertake to search and phenomenologically describe the author's unique voice and experiential patterns as incarnated in his literary achievements. They insist on identifying *Le parole* or the words of crystallization, which are the product as well as the embodiment of the author's consciousness. Literature is thus an incarnation and an embodiment of the author's consciousness as described above. The critic's task is thus concerned with the empathetic identification of the writer's consciousness and his awareness of this consciousness as reflected in the work. The critic thus has to delve into the writer's consciousness as well as reconstruct it, insisting throughout this process on remaining metaphysically neutral and uninvolved, not concerned with anything other than the literary experience and not revealing anything other than what may be revealed in the work itself. The critic's quest is a search for «the general essences», and the philosophical background underlying such critical scrutiny is Husserl's phenomenology. It is possible, according to the critics of consciousness, to find truth through the recognition and identification of *essences* as revealed or incarnated in the artist's consciousness.

For these critics, experiential patterns assume key importance because of their crucial function: they constitute the one set of factors remaining essentially the same in the imagination's finished work. Latent experiential patterns are unique to the author, and are the foundations of all his enterprises, including his imaginative ones. They argue that experiential patterns constitute the means whereby something of the author's consciousness is present in his work. The

patterns are carried within the literary work itself and are discoverable through a phenomenological scrutiny. These experiential patterns may only be experienced through the work of art itself. Most of these critics are thus concerned with critical concepts such as *the modes of consciousness, contents of consciousness, experiential patterns, the symbol of these experiential patterns, and recurring symbols (Le parole)* or the classification of symbols as evidence for experiential patterns of consciousness.

This critical approach raises a number of problems. Not least of these is its return to viewing the work of art as a *document* for the artist's consciousness. It raises other problems concerning the ontological existence of the work of art, in addition to the problems concerned with viewing the work of art as existing independently as an event and an object at one and the same time. An opposing view is voiced by K. Wimsatt in his article, «Ontological Approach». He is quite satirical when he comes to the critics of consciousness. Wimsatt bitterly satirizes what he calls the **contemporary Parisian heresy** by which he means «the structuralists». His satire of Jakobson's «The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination» would make Shoukry Ayad's criticism of the structuralists (published in the previous issue of *Fuṣūl*) look quite tame. His rejection of structuralism and phenomenology as approaches to literary criticism leads him to search for an alternative critical approach. He says that anyone who wishes to preserve his character and humanity as a literary critic must stick to Coleridge and Croce.

This conclusion does not seem to be a very satisfactory one. In fact it raises further problems which take us back to hermeneutics, especially if we were to compare Wimsatt's interpretation of Baudlaire's poem, «*Les Chats*» with the structuralist interpretations of Jakobson and Levi-Strauss on the one hand and Riffaterre on the other.

This comparison may lead us to question the difference between a «projection» and a «reading».

This endless questioning of critical methods seems to continue whether we are reading Ramses Awad's «Orwell the literary Critic: a Political Impressionist» or Angel Boutrus Samaan's study entitled «George Eliot among the Critics».

There is no doubt that all this questioning will lead us to adopt an attitude *vis-a-vis* all these approaches and methods. The reader may then agree with or disagree with or choose to modify the classification of these critical approaches as presented in René Wellek's «*Twentieth Century Trends in Literary Criticism*». Whether the reader agrees with rejects or modifies these approaches, he nevertheless becomes a full and an active participant in this debate.



Kamal Zaki entitled, «The Mythological Interpretation of Ancient Poetry». This study is a continuation of his former study «Mythology», and his quest for what he calls semiotic or semiological systems in pre-Islamic poetry. Ahmed Kamal Zaki stresses that the myth is the basic material and essence of Ancient Poetry. He points out the recurrence of elements of myth in many of the recurrent features of pre-Islamic poetry such as its imagery, its stylistic patterns and its recurrent symbols. After pointing out the recurrence of what one might call Jung's Archetypes, he goes on to discuss the mythical dimensions of the sword and references to the «Murdered King» or «The Animal» which are universal archetypal patterns. He also points out the significance of the archetypal image of «The Departing Beloved» (al-za'n), which frequently recurs in amatory preludes recited at abandoned campsites (al-a'lâl) with the departing beloved's journey coming to represent the sun's daily course from its rise to its setting. Ahmed Zaki stresses the mythological aspects of the archetype. He also points out that this archetype may be broken up into a number of metaphorical images which reflect the poet's culture and environment.

Ibrahim Abd el-Rahman's article dealing with the mythological interpretation of pre-Islamic poetry in a new reading of this poetry. This new reading depends on (1) the historical linguistic lexicon in relation to myth and folk sources and (2) a reconstruction of the mythological world, which is the source for Arab Religious Mythology. His study reveals mythological influences and imagery such as the image of the «female goddess» in al-A'sha's poetry. Ibrahim Abd El-Rahman's reading may convince us of the necessity of such endeavour.

What do we mean by a «reading»? Research in semiology and the mythological origins of literature imply a specific stance or attitude by the modern reader towards an old text. The reading of a literary text evokes problems concerning its interpretation. It also involves dealing with the reader's right to re-read an old text and re-interpret it. Likewise, it raises questions concerning «the correctness» and «consistency of the interpretation». All these problems fall within the domain of Hermeneutics.

Hermeneutics is a word heard increasingly in theological, philosophical, and even literary circles. It is etymologically derived from the Greek verb *hermeneuim* (to interpret) and the Greek noun *hermeneia* (interpretation). Generally speaking, literary hermeneutics deals with the extensive efforts taking place in many parts of the world in an attempt to establish a theory of interpretation in literary studies.

«Understanding a literary work, therefore, is not a scientific kind of knowing which flees away from existence into a world of concepts; it is a historical encounter which calls forth personal experience of being here in the world. (Richard Palmer, 1969). The scope of hermeneutics is quite extensive: it deals with the problem of understanding a religious text, the interpretation of tradition and the interpretation of contemporary texts.

In his historical review of «Hermeneutics and the Problems of Interpretation» Nasr Abu Zeid begins with our religious heritage. He gives equal importance to the use of critical sense in dealing with hermeneutic theories in the West and to the importance of this approach in studying some of our literary problems. He starts his review with a short historical account of hermeneutics and its leading proponents and thinkers. He proceeds to discuss Schleiermacher's «hermeneutic circle», and then the individual process of text understanding and the text's acquisition of a new life through the interpreter in Wilhelm Dilthey's work. He later broaches Hans-Georg Gadamer's conception of understanding as an existential problem. This short historical account seeks not only to tell us about the French (Goldman & Ricoeur), the Italian (Betti), and the American hermeneutic thinkers (Hirsch & Palmer), but it also tries to give an account of the methods, approaches and practices that are applied and used in the process of text interpretation. This review draws our attention not only to the potentialities of hermeneutics but also to the need for studies by scholars of Arabic in this area.

There is no doubt that the new horizons opened up by hermeneutics will enable us to re-evaluate and review a large number of problems and enable us to pinpoint new problems that we have not previously recognized. We might start looking at contradictory and opposing interpretations and views of one and the same text as Morris Weitz does in his book entitled *Hamlet and Literary Criticism*. We could also examine the work of one artist and the complexity of contradictory interpretations and views of his work. It is only from this perspective that we should approach Gaber Asfour's preliminary observations in his article «Critics of Naguib Mahfouz» which is a preliminary attempt to present a reading in «the criticism of criticism» which owes much to hermeneutics. This study of Naguib Mahfouz proposes to examine from a hermeneutic perspective - the body of criticism that his texts have generated. This attempt may draw our attention to the importance of analysing and reviewing our critical methods and approaches. Such a review is not possible, however, without a thorough knowledge of other critical approaches.

# THIS ISSUE ABSTRACT

standing of the discipline. Therefore, this issue includes two critical experiments, applied semiological analyses of Saad Eldin Wahba's play *«The Professor»* (Al Ustâdh) and one of the most important novels of our age, *«One Hundred Years of Solitude»*. Hoda Wasfi presents the semiological analysis of the play in an attempt to explore the fundamental principles of drama through a specific theatrical performance. In his book entitled *Literary Criticism and Semiotics*, the Spanish critic, Ceasre Segre presents his analysis of *«One Hundred Years of Solitude»*, translated by Etidal Osman.

If semiology leads us to the text message, it also helps us to grasp the meaning of this message itself, but it may also be related to other external systems. Among these systems is the world of mythology, which may be embodied in the text. The relation between the text and the world of mythology is similar to the relation between the text and creative mind and the literary product. Therefore, the literary text may present an interpretation of the myth and vice versa.

Samir Sarhan's article, entitled *«Mythological Interpretation in Literary Criticism»* presents several directions within this approach. His article starts with the sources of this approach in C. G. Jung, who related mythology to the collective unconscious and myths to dreams. The article deals with Jung's formulations of the relations between dreams and myth and his conceptualization of archetypes. The dream just like the myth, is not self-interpretative and it does not include direct reference to its meaning. In this context, the meaning of poetry acquires new dimensions which implicitly include tension and opposition. Sarhan's article reveals close relationship between Jung's ideas and those put forth by the school of New Criticism and takes up as well psychological literature and creativity springing from a vision. Also figuring in this article is symbolism and the contributions of Vico, Herder and other mythological critics like Northrop Frye, Susanne Langer, Ernest Cassirer. The importance of Northrop Frye lies in his discovery of the relationship of myth to poetry, which could help us transform literary criticism into science. Whatever our attitude to these claims may be, there is no doubt that the mythological perspective leads to an increased awareness of the meaning of the work of art and dampens the exaggerated claims for objectivity of critical approaches towards art which tend to see a work of art as a closed entity. Every work of art must include in its texture, elements from mythology and archetypes. That is why we cannot study a work of art divorced from these elements. Moreover, it cannot be studied without assessing the author's responses and attitudes to these archetypes. Yet, have the

mythological critics actually succeeded in devising an integrated approach towards the analysis and study of works of art? It is quite obvious that there are a large number of problems and differences of opinion among the proponents of this approach. It is also possible to compare an old thinker like Vico with a contemporary like Levi-Strauss to show the differences between their respective directions. This is what Ferial Gabouri Ghazoul did in her article entitled *«The Mythological Approach: A Comparative View»*.

A discussion of Vico's ideas entails his concepts of history, mythology, poetry and the origin of language. All these may help us to understand Vico's evolutionary dialectic, which proceeds from the simple to the complex, from the monosyllabic to the multi-syllabic, from the concrete to the abstract. In presenting Levi-Strauss, the writer discusses structuralism and its contribution to mythology. More important still is the discussion of Levi-Strauss' concept of the primitive mind, which seeks to be wholistic and universal. Mythology gave primitive man a framework in which he could conceive the world but never be able to control it as modern science does. Levi-Strauss' approach is based on dividing myths into *«mythemes»* which reveal relationship of similarity, opposition and contradiction. He interprets mythological characters, with reference to their concrete characteristics and the ethnographic context from which they spring. In his interpretation of the myth he makes a simultaneous paradigmatic and syntagmatic reading. If we were to compare Vico's approach to that of Levi-Strauss, we would characterize the former as dialectic and the latter as analytical.

There is no doubt that there are adequate examples and evidence to support the Mythological Approach or Mythological Criticism. In fact available to us are studies on Mythology in the Egyptian Theatre, the Tamouzi poets, and several analyses of the myths of birth, the Myth of Death and Resurrection in modern Arabic poetry as well as the Myth in Arabic thought. However, Pre-Islamic Poetry in particular represents an interesting area for the application of this approach to criticism. Fundamental to this interest is (1) the transparency and ambiguity of archetypes in this poetry, (2) the close interactions between the linguistic system in this poetry, the belief systems of pre-Islamic society and myth and (3) the fact that this poetry springs from an oral tradition, closely allied to the collective unconscious.

There are at least two studies in this issue which deal directly with pre-Islamic poetry, each constituting new readings of this poetry and each relying upon different tools and procedures. The first study is that presented by Ahmed

also implicitly questions the value of using a linguistic model in the analysis of non-linguistic relations. Why is language considered the only means of reference for the interpretation of all semiotic systems? We will find an answer to such questions in Emile Benveniste's study entitled «The Semiology of language» translated by Ceza Kassem. This study starts with an account of the work of Peirce and de Saussure and proceeds to establish two of the most important principles which govern the relationship between different semiological systems. The first is concerned with the non-synonymy of these systems on the one hand, while the second stresses the functional value of the sign. The study of the nature of relationships between these systems helps us to understand (1) their generative properties, i.e., the generation of one system from another, (2) the mutual relationships of homology, i.e., those relations allowing a mutual exchange of parts between two systems. Moreover, the interpretative relations are brought into play whenever one system is used to interpret another. The interpretative relation brings to light the importance of language as the sole means for the interpretation of all semiotic systems. Semiology, contrary to the assertions of sociologists, asserts that language unifies all of humanity and is the source of all the governing principles of society. The semiological relationship, (at the interpretative level), reflects social relationships.

Semiology asserts that language has a dual meaning in as much as it leads to the simultaneous recognition of the sign and the understanding of the utterance. Strangely enough, the Saussurean concept of the sign-which lies at the very base of semiology has acted to inhibit the further development of this discipline. Therefore, we have to go beyond de Saussure's concept of the sign as the unique unit determining the structure and function of language. In so far as we extend the Saussurean definition of the sign into the realm of semantics, we inevitably must go beyond the limits of language.

We might say that, semiology, or the science of signs is a discipline that sees its purpose as an exploration, and an aid to understanding. The raw material of this discipline is human communication; hence it is not possible at the time being to determine its governing principles. Therefore, we cannot yet say that semiology is a science in the full sense of this word. Likewise semiological analysis has not yet been refined to the extent that we may consider it scientific. These words of warning occur in Samia Assad's article on «The Semiology of the Theatre», which is a specific attempt to test the principles of semiology in a specific attempt to test the principles of semiology in a specific area of literary criticism. Samia Assad emphasises from the very beginning the exploratory nature of

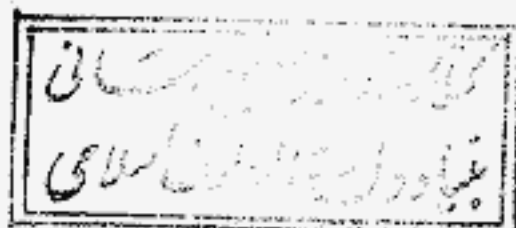
this new discipline. She warns us as to the difficulty of its application in theatrical criticism in as much as the theatrical message is a complex one which embraces a large number of aesthetic systems inter-acting simultaneously. All these factors make the analysis of the theatrical message an extremely difficult task. Such a semiological analysis requires of the critic that he perform his act of reading with no preconceived notions. The theatrical message includes signals and indices, it being totally related to the theatrical performance, the main function of which is only one component in the communication triangle- i.e. the addressor (or sender), the addressee (the recipient) and the text (the message). The communication triangle helps us to determine the meaning of the signifier, and the signified, it asserts the transience of the meaning of the signifier itself, for the signifier is dependent upon the cultural and temporal context as well as the addressor and the addressee. Thus meaning becomes a specific relation between people communicating at a specific moment in time. The science of signs is concerned in the first place with meaning as determined in actual communication. However, the semiology of the theatre does not seek the exact meaning of the message; rather to discover many of the potential meanings. It is the director, actor, reader or spectator who perform the act of interpretation. This will inevitably lead us to a discussion of the relationship between the dramatic text and the theatrical performance; yet at the same time it differs from it. The language of the dramatic text is a natural language that is translated in the performance into a number of nonlinguistic signifying systems. Therefore, it is almost impossible to have a single reading for both the text and the performance.

Just as the distinction between the dramatic text and the performance requires distinguishing a complex myraid of signs, it likewise necessitates distinguishing two closely related parts of the text- namely, the dialogue and the stage directions. More important still is the quest for a cognitive model for the analysis of the component units of the theatrical message. This model- whatever it may be- must help us towards a better understanding of the play as well as help us to discuss the characters, the place and the time, and all the observable changes in these components. We must not forget that the theatrical performance includes a number of signifying systems- both aural and visual- all of which enrich the language of the text.

We must attempt to apply the science of signs to theatrical material, whether as a text or performance, or to any other form of literature, whether poetry or prose in as much as such attempts towards its application are essential for our under-



# THIS ISSUE ABSTRACT



significant books ever written in Arabic, thorough knowledge of which becomes an essential prerequisite for any scholarly linguistic study seeking to discover the meanings of Arabic syntactic structures. From this perspective, al-Jurjānī's book is tantamount to the philosophy of language in the Arabic tradition. Al-Jurjānī's grammar is not a prescriptive discipline; rather, it is a descriptive study of Arabic styles and syntax. As such, it helps us to understand the semantic significance of Arabic syntax as well as help us to see poetry in the widest universal sense.

Al-Jurjānī wanted to put an end to the chaos of impressionism and idiosyncratic views of literature by transforming the study of literature into a comprehensive and systematic pursuit. He found no other way to achieve his purpose than by establishing closer links between literary studies and the linguistic description of lexis and utterance production. He thought that a linguistic and grammatical description of texts could present an important contribution to the study of literature. Concern with the grammatical and linguistic potential of language could then lead to a better understanding and appreciation of poetry, because grammar constitutes an important part of what may be called the use of words in poetry. Language is used effectively and creatively in poetry and in this sense we can say that poets discard a number of possible grammars in favour of a unique grammatical system. This implies that the study of literature must proceed from a grammar outside the work of art to the grammar of the literary text. It is only by studying the relationship between the two grammars that we can distinguish between the different levels of language. Such a study also demonstrates that the grammar of poetry is not just the inevitable outcome of linguistic conventions, but indeed a meaningful and significant system. The power of poetry lies to a large extent in its deviation from the external grammar to which it relates itself. Deviant structures produce grammatical tensions which play an important role in our total experience of the poetic message. Moustafa Nassef's study of the two opposing linguistic system, leads by necessity to the discipline of Semiotics. Semiotics provides us with a concept of signs which allows us to analyse a set of opposing systems and the conflicts or tensions arising from the simultaneous use of various codes in the same message.

Moustafa Nassef's concept of tension of the grammar of poetry does not differ much from Jury Lotman's semiological views. Lotman visualizes a literary text as a semiotic «space» in which two meaning-generating codes, or languages interact in the production of meaning.

Semiotics, also referred to as Semiology, is a new discipline which has emerged from linguistics and which has opened up new vistas for contemporary criticism. We can trace the term «Semiology» back to the swiss linguist Ferdinand de Saussure (1857-1913), who indicated the necessity of establishing a new discipline dealing with human signs and their governing principles. The second term **Semiotics**, was derived from the work of the American philosopher Charles Sanders Peirce (1914-1939), who borrowed this term from John Locke. The latter used this same terms as a label for a discipline derived from logic dealing with signs. Both de Saussure and Peirce laid the foundations for the establishment of a new discipline for the study of human communication at diverse levels, one of which is the literary text. Semiotics provides the theoretical framework for analysing the system of signs comprising the literary text. In order to explain this new approach we have presented a section dealing with the basic concepts and dimensions of this discipline. Amina Rasheed presents a comprehensive review of this important discipline, which flourished since the sixties and has benefited a variety of disciplines in the study of human communication and systems of signs. She reviews the historical development of Semiotics and discusses the concepts of «communication», «code», «meaning», and «sign». She also deals with the contribution of Semiotics to literary studies and the attempt to understand the literary sign *vis-a-vis* its dialectic relation with the text on the one hand and the ideological and socio-cultural context on the other. She likewise deals with the dual nature of the «poetic sign» (comprising both the signifier and signified) before embarking upon a discussion of the duality of poetic discourse. In her discussion of the «narrative sign», she regards narration as the linguistic space where various levels of language meet in what may be called a multiplicity of styles, of languages and of sounds. This necessitates «modelizing» (i.e. establishing models for) the language of a narrative as a signifying system which expresses ideological systems coinciding with cultural systems. Thus the semiotic perspective does not isolate the work of art, but rather views it as a signifying system inseparable from its cultural context, which in turn includes a set of signifying systems of signs, each having its own specific structure. This move from literature to culture indicates that semiotics is an attempt to understand the signifying systems which surround us, and in a broader sense, an attempt to understand the world in which we live. It is only in this context that we can understand Lotman's statement that semiotics attempts to deepen our understanding of truth and enrich the meaning of life.

This quest leads us to pose a basic question concerning the place allotted to language amongst other systems of signs. It



# THIS ISSUE

## ABSTRACT

The present issue of *Fuṣūl* is a sequel to the previous one. It includes the second and final part of the study of the approaches in contemporary literary criticism presented in the first issue. This does not mean that we have given a full account of these approaches. It is an attempt to introduce the most important approaches in contemporary literary criticism to the Arab reader. Rather than being just a review and a display of complex technical critical terms, it seeks to present a full account of all these approaches and seeks to discuss each of them in relation to the present literary scene and within the context of our Literary Tradition (*al-turāth*).

In the present issue we have included the following: (a) an account of some contemporary approaches to literary criticism other than those presented in the previous issue; (b) a few critical studies from the contemporary Arabic critical scene; and (c) several views of Arab literary criticism. Finally, this issue presents new readings and re-evaluations of texts, ranging from pre-Islamic poetry to a review of Saad Eldin Wahba's play, *The Professor* (*Al-Ustādh*), which is currently being performed.

Our insistence on originality has urged us to start this issue with two opposing readings of our critical tradition, the first of which is Abd el-Qader el-Qutt's view of «The Ancient Arab Critical Tradition» from the perspective of methodology. The second is Moustafa Nassef's reading of the relationship of Grammar (*Nahw*) and Poetry in Abd al-Qaher Al-Jurjānī's *Manifestations of Rhetorical Inimitability* (*Dalā'il al-I'gāz*). The difference between these two readings is due in the first place to the opposition of their fundamental hypotheses. While Abd el-Qader el-Qutt insists on keeping apart the fundamental precepts of Ancient Arab Criticism and those of the contemporary critic, Moustafa Nassef tries to find common ground between them. Nassef's interpretation of the fundamental precepts of *al-turāth* is used to support contemporary critical views. Although Abdel el-Qader el-Qutt stresses the need for

absolute objectivity and Moustafa Nassef stresses the importance of maintaining the dividing lines between ancient and modern thought, their approaches differ considerably, the former viewing our critical tradition negatively, the latter re-interpreting it positively.

Abdel el-Qader el-Qutt stresses that our critical heritage is quantitatively and qualitatively limited and restricted in comparison with other aspects of our tradition. He likewise stresses that criticism was never the major concern of the ancient scholars. Therefore, he reasons, Arab criticism has never attained a comprehensive and fully integrated theory.

Rather, it restricted itself to isolated critical efforts, to the formulations of logical statements and to the study of single verses. Ancient Arab criticism studied not the structure of the whole poem but limited itself to the study of the rhetoric of the utterance. Abd el-Qader el-Qutt has no intention of decrying our critical heritage he is only trying to put it in its proper place in relation to other aspects of traditional Arab thought. He is also trying to warn us against the danger, or pitfalls into which contemporary critics may fall, if they choose to base their views or theories on our critical heritage.

El-Qutt stresses that *The manifestations of Rhetorical Inimitability* is nearer to rhetoric than it is to criticism and that al-Jurjānī's real purpose is a prescriptive one, in that he seeks to teach and enlighten the reader through the presentation of ready-made examples similar to those typically used by the ancient grammarian. El-Qutt thinks that al-Jurjānī's views about verse are fragmentary and contradictory and that it is difficult for the reader to view poetry in a comprehensive manner. Although al-Jurjānī extends his concept of grammar to include rhetoric, he does not take any account of the other aspects of the literary text. For Moustafa Nassef, this very same book has a completely different meaning and value. Nassef sees it as one of the most

# FUSŪL

---

**Journal of Literary Criticism**

*Issued By*

**General Egyptian Book Organization**

*Chairman of Board of Directors*

**SALAH ABD EL-SABOUR**

*Editor :*

**EZZ EL-DIN ISMAIL**

*Sub. Editor :*

**GABER ASFOUR**

*Editorial Manager :*

**SAMI KHASHABA**

*Editorial Secretariate*

**EITIDAL OTHMAN**

*Lay Out :*

**FATHI AHMAD**

*Executive Producing :*

**IBRAHIM EL-SADANY**

*Consultants*

**Z. N. MAHMOUD**

**S. EL-QALAMAWI**

**Sh. DAIF**

**A. YUNIS**

**A. EL-QUTT**

**M. WAHBA**

**M. SUWAIF**

**N. MAHFOUZ**

**Y. HAQQI**

---

## **TRENDS IN CONTEMPORARY LITERARY CRITICISM**

---

**Part II**

---

**Vol. 1**

**No. 3**

**April 1981**



مركز تحقيقات كالمبيوتر علوم اسلامى



مطبع المنظمة العامة للكتاب

Printed By:  
General Egyptian Book Organization Press